وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر يوسف بن خدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابا

الصورة الأدبية
وخصائصـها اللغوية
بين البلاغيين والأسلوبيين

رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه
في الدراسات اللغوية النظرية

إعداد الطالب/
خالد بوزياني

إشراف الأستاذ .د/
محمد العيد رتيمة

السنة الجامعية 2006/ 2007

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى وطني العزيز المفدى

الجزائر.....

كلمة شكر

أتوجه بشكري وامتناني إلى الأستاذ الدكتور محمد العيد رتيمة لما بذله من جهد في الإشراف على أطروحتي كما أشكر كل الذين ساعدوني على إتمام هذا البحث.

فهـرس الموضوعات

الإهداء	
كلمة شكر	
المقدمة..	11
المدخـــل	
الصورة الأدبية بين **التعريف اللغوي والمفهوم لاصطلاحي**..............................	19
إشكالية تحديد المصطلح...	20
الباب الأول **الصورة الأدبية** في **الدراسات البلاغية الغربية والعربية**	
الفصل الأول	
الصورة الأدبية بين **الفلسفة والمنطق**...	41
السوفسطائيون والبلاغة..	44
بلاغة سقراط :	47
البلاغة عند أفلاطون	48
بين بلاغةأفلاطون وبلاغة أرسطو...	49
1 ـ نظرية المحاكاة عند أفلاطون...	50
2 ـ الإلهام عند أفلاطون..	55
الصورة الأدبية في ظل التفسير المنطقي عند أرسطو.............................	57
التحليل المنطقي للمجاز..	61
الصورة الأدبية ونظرية الخيال في التنظير الرومانسي..... . .	74
نظرية الخيال عند كولريدج Col閈idge..	75
التحليل الظاهراتيّ للصورة الشعرية عند غاستون.................................	77

بول ريكور ونظرية الاستعارة	82
الفصل الثاني	
الصورة الأدبية في ظل الشعرية البلاغية	83
البلاغة والشعرية.................. .	84
الإنجازات البلاغية ما بعد أرسطو	86
شيشرون Cicéron	86
هوراس و فن الشعر	88
كنتليان	88
الصورة الأدبية في ظل الحركة التنظيرية عصر النهضة الأوربية...... . .	89
رونسار	90
مذهب ماليرب...	90
لابروبير	92
الشعرية البلاغية العربية	94
أولا: الشعرية البلاغية النقدية	96
صناعة الشعر وسنن كلام العرب	96
ابن طباطبا	96
قدامة بن جعفر	102
المرزوقي وعمود الشعر	106
الشعرية البلاغية والنقد	109
الآمدي	109
ابن رشيق القيرواني	116

ثانيا:الشعرية اللغوية اللسانية	118
الجاحظ......	119
عبد القاهر الجرجاني...	121
ثالثا: الشعرية البلاغية الأرسطية	131
حازم القرطاجني..	131
الفصل الثالث	
الصورة الأدبية بين التصنيف والمبادئ التعليمية	142
المبادئ التعليمية الأولى في البلاغة الأوربية............	145
كنتليان	145
دي مارسيه	148
فونتانييه	152
المبادئ التصنيفية التعليمية في التراث البلاغي العربي	158
المبادئ التصنيفية للصورة البلاغية عند أبي هلال العسكري	158
المبادئ التصنيفية للصورة البلاغية عند السكاكي	171
الباب الثاني **الصورة الأدبية في الدراسات الأسلوبية الحديثة**	
الفصل الأول	
مفهوم الصورة عند الأسلوبيين (نقد مفاهيم البلاغة التقليدية)	186
اللسانيات التاريخية	193
المدرسة المثالية الألمانية	193

المدرسة السوسيرية الفرنسية	194
الاتجاهات الأسلوبية واللسانيات	185
شارل بالي وأسلوبية التعبير	187
الصورة عند شارل بالي	197
ليو سبيتزر والأسلوبية التكوينية	200
أعمال كارل فوسلر	200
نقد المفاهيم البلاغية القديمة للصورة الأدبية	202
المفاهيم والتعريفات	204
التصنيف	205
الصورة الأدبية والمعايير البلاغية	206
الأحكام القيمية	207
عجز البلاغة على تحليل الصور بآلياتا القديمة	208
البلاغة العربية و الأسلوبية الحديثة	212
في سبيل بلاغة عربية جديدة	220
أحمد حسن الزيات	221
أحمد الشايب	222
أمين الخولي	223

الفصل الثاني

الصورة الأدبية ونظرية الانزياح	225
الانزياح ومفهوم الشعر..	227
خرق قوانين اللغة ومفهوم الانزياح..	231
المرجعية اللسانية لنظرية الانزياح عند جان كوهن..............................	233
المرتكزات اللسانية في نظرية الانزياح عند جان كوهن.........................	234

الدال والمدلول/ العبارة والمحتوى...	235
الاستعارة بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى:.................................	238
الأسلوب والانزياح: الشعرية هي علم الأسلوب الشعري	243
الانزياح والقواعد الدلالية...	246
الانزياح والصورة الشعرية...	248
درجات الانزياح.	251
مفهوم المسافة في الانزياح...	253
الانتقادات الموجهة إلى أسلوبية الانزياح...	255
أنموذج شبلنر	257
الفصل الثالث	
الصورة الأدبية والمقترح السيميائي (هنريش بليث)	263
نموذج التحليل السيميائي المقترح..	268
الصور السيميو ـ تركيبية...	273
الصور السيميو ـ دلالية	283
الباب الثالث **المستويات اللغوية للصورة الأدبية**	295
الفصل الأول	
المستوى الصوتي	298
الأصوات والدلالة..	299
التوجه الصوتي في القرآن الكريم وأثره في تصوير المعنى.........................	305
التشكيل الصوتي للصورة الشعرية في الشعر العربي القديم....................	308

الهندسة الصوتية والدلالة الشعرية في التجربة الشعرية المعاصرة.............	313
الوزن والقافية وأثرهما في تشكيل المعنى في الطرح البلاغي....................	319
المستوى الصوتي في الدراسات الأسلوبية..	322
الفصل الثاني	
المستوى المعجمي والصرفي	326
المستوى المعجمي..	327
الاشتراك اللفظي والاستعارة..	329
المستوى المعجمي وأثره في الاستعارة..	332
الفروق المعجمية ودلالاتا في التشكيل البلاغي للصورة	336
المستوى الصرفي..	345
اسم الفاعل..	346
صيغ المبالغة في اسم الفاعل..	349
الصفة المشبهة وأثرها في التشكيل الجمالي للصورة البلاغية.................	352
أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة وعلاقتها بالمعنى والدلالة.........................	354
المصـــدر..	357
الفصل الثالث	
المستوى التركيبي	358
الصورة الأدبية بين التركيب والدلالة..	360
العلاقات الإسنادية في التشبيه والاستعارة..	365
التباعد والتقارب في البنية التركيبية الدلالية للاستعارة.......................	380
البنية الدلالية ومبدأ التناقض..	381
الخاتمة	386

	الملاحق	
	فهرس المصطلحات البلاغية والأسلوبية.....................	393
	فهرس المصادر والمراجع	398

المقدمة

الحمد لله أحمده سبحانه وتعالى على جزيل عطائه ووافر نعمه، حمدا يليـق بجلاله وعظيم سلطانه، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد خاتم الأنبيـاء والمرسـلين وعلى آله وصحبه الأخيار الطاهرين، وبعد:

فإنّني، لمّا أقدمت على هذا العمل، كنت معتقدا أنه عمل يسـير المطلـب، سهل المنال، لكنني، لماّ خضت غماره، وجدتني في عمق صحراء لا مخرج منها، بحر سراب يحسبه الظمآن ماء.

إنّ هذه الكلمات لأحسن وصف أصف به موضوعي هذا، الموسوم بـ ـ : ((الصورة الأدبية، وخصائصها اللغوية، بين البلاغيين والأسـلوبيين)) . إنّ مجـرّد اختيار (الصورة الأدبية) موضوعا للدراسة لهو ضرب من المجازفة والمغامرة، بل أكاد

أشبهها بحبات الرمل، ما إن تضعها في يدك، حتى تنسرب من بين أصابعك، كمـا أن مجال البحث في مفهومها، وتحديد ماهيتها، لأمر معقد، والإلمام بشتى نظرياتـا ومختلف تصورات – دراسة وتطبيقا – شأن متشعّب متسع.

والسؤال المحفّز الذي ينبغي طرحه هنا، وبصورة مباشرة، هو: أين تكمن إشكالية الموضوع؟

إنّ إشكالية هذا الموضوع تتأسّس على عرض مختلف النظريات البلاغية التي نظرت إلى الصورة الأدبية، والأسس المعرفية التي انطلقت منها، وصولا إلى تحديد المفاهيم النظرية الأساسية للطرح البلاغي للصورة الأدبية، منذ نشأة البلاغة الأوربية، مرورا بالبلاغة العربية، إلى سقوط البلاغة، نهاية القرن (التاسع عشر)، ثم مقابلة كل ذلك بمختلف النظريات الأسلوبية، وأهم الإجراءات النظرية والتطبيقية التي عني بها الأسلوبيون في تحديد إشكالية الصورة الأدبية ودراستها، والبحث في مجالاتها، وفق الطرح اللساني المعاصر، ومن ثم، البحث عن الأسس اللغوية التي تتشّكل من خلالها الصور الأدبية.

ومن هنا، كان لا بدّ من تصوّر منهجي للموضوع، وخطة محكمة دقيقة، يستأنس بها في أثناء خوض غماره، مع وفرة جهد ووقت. ولما كان الأمر مرتبطا تناول بموضوع (البلاغـة) ، فقد طرح المنهج التاريخي نفسه طرحا لازما وملحا، ومع ذلك، فقد حاولت – جهدي - الابتعاد عن (التأريخ) ، والاستعانة – ما أمكن - بالنظريات البلاغية الكبرى التي ارتكزت على الفلسفة، والمنطق، والشعرية، والتعليمية، في دراسة الصورة الأدبية بصفة عامة.

وفي مجال المقابلة بين البلاغة والأسلوبيات، التزمت (المنهج التقابلي)، وكنت في ذلك كلّه، أتتبع منهجا وصفيا تحليليا لمختلف النظريات البلاغية والأسلوبية التي تناولت الصورة الأدبية ومستوياتها اللغوية.

ومن هنا، كان لزاما من إزاحة أول عقبة في طريق البحث، ألا وهي إشكالية تحديد مصطلح (الصورة)، من خلال عرض مختلف وجهات النظر المتعلقة بالاستعمال الاصطلاحي العلمي الدقيق لها، بين البلاغيين والأسلوبيين.

والأطروحة، تتشكل من ثلاثة أبواب، لكلّ باب ثلاثة فصول، بدأتا بمدخل نظري، استعرضت فيه بعض المفاهيم والتعريفات، محاولة مني في إزالة الغموض الذي يكتنف تحديد الصورة الأدبية، وتوضيح بعض التصورات الغامضة المتناقضة، التي تعترض مجالها في الدراسات البلاغية العربية الحديثة، كعدم تحديد الصورة والخيال والشكل تحديدا واضحا دقيقا، أو إيجاد مقابلا عربيا للمصطلح اللاتيني: Image / Figure، أو مقابلات دقيقة لمصطلحات أسلوبية، أمثال: الانحراف، والانزياح، والخرق، واللغة الشعرية، إلى غير ذلك من المصطلحات الرائدة الرائجة.

ثم انتقلت إلى الباب الأول، أين تناولت الصورة الأدبية من جانب البلاغي، في الدراسات الغربية والعربية فتعرضت، في الفصل الأول، المعنون بـ (الصورة الأدبية، بين الفلسفة والمنطق) أهم الطرحات الفلسفية والمنطقية التي كانت ردّة فعل عنيفة، من آراء **السوفسطائيين،** ابتداء من النظريات الجمالية الكبرى عند **أفلاطون وأرسطو،** حيث عقدت موازنة بين الفيلسوفين في طرحهما النظري، ثم وقفت، بشيء من التفصيل، على آراء **أرسطو،** من خلال كتابيه: (**فن الشعر**)**،** و(**الخطابة**).

أما الفصل الثاني، وعنوانه: (الصورة الأدبية في ظل الشعرية البلاغية) ، فقد تمحور في أثر الشعرية البلاغية في دراسة الصورة الأدبية، وعلاقة ذلك بالنقد الأدبي، انطلاقا من البلاغة الأوربية، وصولا إلى عصر النهضة الأوربي، أما ما ارتبط بالشعرية العربية، فقد كان التناول ضمن توجّهات ثلاثة:

1 - الشعرية البلاغية النقدية.

2 ـ الشعرية اللغوية اللسانية.

3ـ الشعرية المتأثرة بإنجازات (أرسطو) .

وحاولت – في أثناء ذلك - تقديم قراءة في هذه الاتجاهات، من خلال النصوص .

ثم تناولت، في الفصل الثالث، المعنون بـ (تعليمية الصورة الأدبية) ظاهرة تقلص مجال البحث البلاغي على المستوى النظري، واعتماد مجال التصنيف والتعليمية أساس للبحث والدراسة، فحاولت تسليط شيء من الضوء على إنجازات كلّ من (أبي هلال العسكري)، و(السكّاكيّ) في مجال التصنيف الذي كان بمثابة الأساس الذي سار على منواله عدد من الباحثين العرب المحدثين، خاصة في مسالة وضع الكتب والمصنفات لتعليمية البلاغة العربية.

بعدها، كان التطرق إلى إنجازات البلاغيين الأوربيين، ابتداء من القرن (الثامن عشر) ، من خلال كتاب **(مجازات** – Tropes) **لـ (دي مارسيه -** Dumarsais) ، متبوعا بانجازات (**فونتانيه** – Fontanier) في مجال تبسيط البلاغة للتلاميذ من الناحية التعليمية من خلال كتابه **صور الخطاب (** Figures de Discours)، فكان تناول بلاغة الصور والمجاز، بمنهج تعليمي تصنيفي تطبيقي.

وهكذا، كان سقوط البلاغة عند الغربيين، مع بدايات (القرن العشرين)، بحيث لم يعد لها أثر إلا في كتب التعليمية (المدرسية) الغربية والعربية، على حدّ سواء.

أما الباب الثاني، فقد خصّص للتنظير الأسلوبي، للصورة الأدبية، بحيث عقد، في الفصل الأول منه، والمعنون بـ (مفهوم الصورة عند الأسلوبيين – نقد المفاهيم البلاغية -) مقابلة بين البلاغة والأسلوبية، بصفة عامة، من حيث الطرح والمنهج،

ثم تعرض إلى الأسباب التي أدت إلى (موت البلاغة)، وفي الوقت نفسه، تطرقت إلى الأسباب التي حملت على ظهور الدراسات الأسلوبية الحديثة، خاصة النظريات اللسانية الكبرى، نهاية القرن (التاسع عشر)، وبداية (القرن العشرين).

لقد ظهرت **المدرسة السوسيرية** الفرنسية، مركزة على جانب اللغة والفكر، وعلى الجانب الجوهري من اللسان، وعلى أساس هذه الطرحات، تنشأ **أسلوبية العبارة، مع شارل بالي (** Charles Bally).

وفي المقابل، ظهرت في ألمانيا **المدرسة المثالية،** وكان من أقطابها: **(ولهالم فون همبولدت)،** وهي المدرسة التي رفضت طرحات اللسانيات التاريخية، وعلى هـذا الأساس، أعطت هذه المدرسة بعدا جديدا للدراسات اللسانية، بـالتركيز علـى القدرات الفردية، ممّهدة لظهور **الأسلوبية التكوينية مـع ليـو سـبيتزر (** Léo spitzer). وفي أثناء هذا الفصل، بينت أهم الانتقادات التي وجهت إلى البلاغـة الكلاسيكية، فيما يتعلق بالصورة الأدبية، والبدائل التي جاءت بها الأسلوبية الحديثة.

ولأهمية حاضر البلاغة العربية، فقد حاولت إعطاء ملاحظات حول بحوث البلاغيين العرب في موضوع الصورة الأدبية خصوصا، والبلاغة عموما، وكان الغرض من هذا الفصل إبراز نقطتين أساسيتين:

أولاهمـا: انتقاد بعض الدراسات العربية الحديثة التي اتخذت من الإسقاط منهجا لها، وذلك في البحث في أوجه التقارب، بين الطرح البلاغي العربي، والطرح الأسلوبي الحديث، حيث تُبيـن أنّ معظم هذه الدراسات كانت بعيدة عن المنهج العلمي، لغلبة العاطفة والذاتية عليها، ولشطط التأويلات التي لم تستند إلى الدرس البلاغي المؤصّل.

ثانيهمـا: البحث عن بلاغة عربية جديدة .

أما الفصل الثاني، فكان في (الصورة الأدبية في ظل أسلوبية الانزياح)، ابتداء من أعمال **ليو سبيتزر،** في أسلوبية الفرد، وإنجازات الأسلوبيين الألمان، أمثال **كارل فوسلر** (Karl Vosler) حيث كان التركيز على أعمال **جان كوهن** (Jhon Cohin) ، وإنجازاته التي اتخذت من كتابه: (**بنية اللغة الشعرية) أ**نموذجا للبحث في (**نظرية الانزياح)،** من منظور اللسانيات الْبِنَويِـ ـة.

وختمت الفصل بأهم الانتقادات التي وجهت إلى (أسلوبية الانزياح)، معتمدا في ذلك، على أنموذج يرند شبلنر - ، الذي حاول أن يرسم ملامح نظرية أسلوبية شاملة، تقوم على أسس لغوية، وأخرى اتصالية، على أن تفيَ هذه النظرية بالمطالب الأدبية، فتسمح بوصف أسلوب النص على أنه ظاهرة تتحدّد وتتغير تاريخيا، تمسكا بالتصورات الأسلوبية السابقة.

أما الفصل الثالث، المعنون بـ (الصورة الأدبية في ضوء المقترح التداوليّ السميائي) ، (لهنريش بليث)، الذي تمحور في ظهور اتجاه أسلوبي جديد، يأخذ من البلاغة مادتا، ومن الأسلوبية منهجها، من خلال الطرح الذي قدمه (هنريش بليث) في كتابه (البلاغة والأسلوبية) ، وبالاعتماد على مقترح سميائي - إجرائي، حاول وضع مخطط شامل لدراسة صور الخطاب.

أما الباب الثالث والأخير، فقد خصص لـ (مستويات الصورة الأدبية)، فتمّ تناول (المستوى الصوتي للصورة الأدبية) ، في الفصل الأول، ومدى العلاقة الدلالية بين الأصوات والمعاني، وما تحدثه هذه الأصوات فيها، كلّـ ه ذلك، بالاستناد إلى إنجازات **ابن جني** في هذا الميدان.

أما الفصل الثاني منه، فقد خصصته لـ (المستوى المعجمي والصرفي للصورة الأدبية)، فتناولت أثر البنية المعجمية والصرفية في التشكيل الجمالي للصورة، معتمدا في ذلك على إنجازات اللغويين، والنحاة العرب.

أما الفصل الثالث، فقد عنونته بـ (المستوى التركيبي للصورة الأدبية) وتناولت فيه التركيب النحوي، وأثره في النشاط التصويري على مستوى القصيدة الشعرية. ولقد كان الاتكاء فيه على أهمية التركيب النحوي في التشكيل الجمالي للصورة الأدبية، بالاستفادة من إنجازات النحاة واللغويين العرب، ابتداء بـ (سيبويه)، وصولا إلى الفكر اللغوي المعاصر مع (تشومسكي)، مرورا ببعض المفاهيم التي أسّست للأسلوبية المعاصرة.

وكانت خاتمة هذه الأطروحة استخلاصا لأهم النتائج المتوصل إليها، من خلال مناقشة مختلف النظريات البلاغية واللسانية والأسلوبية، إلى جانب المرتكزات الفلسفية والمعرفية التي أدمجت، في أثناء التحليل البلاغي، والأسلوبي للصورة الأدبية.

أملي أن يضيف هذا العمل المتواضع لبنة - ولو صغيرة - إلى بناء الثقافة العربية.

خالد بـو زيـاني

الأغواط: جوان 2007

المدخــل

الصورة الأدبية
بين التعريف اللغوي والمفهوم الاصطلاحي

إشكالية تحديد المصطلح:

ظل مفهوم الصورة الأدبية يمثل، ومنذ زمن بعيد، المحور الأساس الذي تدور حوله كلّ محاولة لفهم أسرار الفعل الإبداعي في الأدب، ومن ثم، فقد أدرك دارسو الأدب، حينما تعرّضوا إلى طرق التصوير الفني – مع تعدّدها وتباينها - أن الأدب من دون صورة وتصوير، لا يعدو أن يكون سوى ضرب من الكلام الذي ألف الناس قوله، في أثناء ممارساتهم الإبلاغية، أو سماعه في أثناء علاقاتهم التواصلية.

ولا يكاد يتصور نص أدبي من غير صورة أدبية، أو تستساغ قصيدة، من دون أن تتماهى في الصورة، أو تأخذ من آليات التصوير بطرف، حتى إنّه ليعتقد أن كلّ قصيدة صورة، وأنّ كلّ صورة قصيدة، وعلى أساس هذه العلاقة المتلاحمة المتماهية، فإن دراسة الأدب، في غياب دراسة جادة للصور، يعتبر ضربا من العبث، وهي الحقيقة التي أدركها البلاغيون – قديما وحديثا - في مسارهم النقدي، وتمثلوها في تنظيرهم الجمالي.

أما الإحاطة بالصورة الأدبية، ماهيةً وتعريفا، فإن ذلك لشبيه بالسراب يحسبه الظمآن ماء، قد تعدّدت فيها الأقوال وتشعّبت فيها الأحوال، ولم يكن منتهى الأمر فيها إلا علامة استفهام كبرى، يتردد صداها، ".. ولكن .. ما الصورة الأدبية" ؟؟

لأدراك مدى تشعّب مفهوم الصورة الأدبية، وفهم مدى العنت الذي يلاقيه المشتغلون في ميدانا، نستحضر مقالة (سيسيل دي لويس)، لعلنا نلتمس فيها تفلّتا وسلوى، يقول دي لويس:"وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية، فتلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بإمعان والطوف على سطحها، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا"[1].

إن ملفوظ الصورة ملفوظ مكرّس لشمولية المصطلح، فهي تضم كلّ الأشكال البلاغية التصويرية، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ورمز وأسطورة ، ذلك الذي ركزت عليه البلاغة الكلاسيكية التي ما فتأت تتقلص وتتضاءل، لتتقلص الصورة شيئا فشيئا، وتنحصر، في نهاية أمرها، في الاستعارة والكناية. يقول (جيرار جينيتGerard Genette):"البلاغيون الجدد يقصرون البلاغة على

---

1 ـ سي دي لويس، **الصورة الشعرية** ترجمة د/ أحمد ناصف الجنابي ـ مالك ميري ـ سلمان حسن إبراهيم دار الرشيد للنشر ـ الجمهورية العراقية ـ بغداد 1982 ص159

الاستعارة التي هي مرتكز مبدأ (التشابه)، وعلى الكناية التي هي مرتكز مبدأ (التجاور) .. وتاريخ البلاغة، منذ (كوراكس) إلى يوم الناس هذا، هو تاريخ تضييق عام، حين حوّلت البلاغة – تدريجيا – من الفصاحة إلى الشعر.."[1].

ونرى (سيسيل دي لويس) ، بعد أن عرّف الصورة بأنا "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"[2]، يعود مجددا إلى دائرة الحيرة فيقول:"كلا، إنّ هذا التعريف، لا ينفع البتّة، وعلينا أن نبدأ البحث من جديد، نسأل أنفسنا السؤال البسيط: لماذا يثير التشبيه عواطفنا ؟ .. ما سرّ هذه المتعة التي نجدها في لغة المجاز؟ .. لماذا نغرق في اللذة حين نتصور جبينا كالوردة الحمراء ؟ .. لماذا يعاد بناء توازننا النفسي عندما نلاحظ مع الشاعر (أن الوادي يزداد ظلاما، والنسيان يزداد إظلاما ؟)"[3].

وهكذا لا نجد (دي لويس) يخرج بتعريف دقيق وواضح، سوى انغماسا في التمثيل واستغراقا في التصوير، بل إنّ الأمر لا يعدو أن يكون حذلقة كلامية تزاد في تعقيد المصطلح، وإغماضه.

ويزيد (غاستون باشلار - Gaston Bachelard) من تعقيد مفهوم المصطلح حين يقول: "لا يمكن درس الصورة إلا بالصورة"[4]. فيخلط (موضوع) البحث بـ (أداة) البحث.

إنّ مفهوم الصورة، على هذا الشكل من الفهم، ليكاد يفلت عن التحديد، حتى ليصبحَ الاعتقاد باستحالة أية محاولة لتحديدها، بل إنّ أية محاولة للتحديد

1- Gerard Gennette ; **Figure III** éditions du seuil 1972 page 24.

2 ـ سي دي لويس، **الصورة الشعرية** ص 23

3 ـ المرجع نفسه ص26

4 ـ غاستون باشلار **شاعرية أحلام اليقظة** ترجمة جورج سعد الطبعة الثانية المؤسسة الجامعية للنشر بيروت ـ لبنان ـ 1993 ص51.

ستكون بمثابة القضاء على الصورة، وهذا يعني أن الصورة الأدبية، على 5وليتها واتساع مفهومها، لا يمكنها أن تمنحنا مجالا لتعريفها التعريف الدقيق، وهذا ما يعيدنا إلى بداية الإشكالية للتحديد المصطلحي لـ (الصورة الأدبية).

يقول (فرانسوا مورو François Maureau):"لفظة صورة من الألفاû التي يجب على دارس الأدب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين، فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غامضة لإمكانية أن تفهم بمعنى عام وغائم وواسع جدا، وبمعنى أسلوبي صرف، وغير دقيق، بل إنّ استخدامها في الـال المحدد للبلاغة مائع، وتعريفه بالغ السوء".[1]

ويرى الدكتور (جابر أحمد عصفور) أن الصورة "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. لكن أيًّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"[2].

إذا : فالصورة غرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب، بحيث تعدّ طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي، بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص، في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم.

---

1 ـ فرانسوا مورو، الصورة الأدبية ترPة د/ علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر ـ دمشق ـ الجمهورية العربية سورية 1995 ص20.

2 ـ جابر أحمد عصفور ، **الصورة الفنية** في **التراQ النقدي والبلاغي** الطبعة الثالثة المركز الثقافي الغربي بيروتـ الدار البيضاء ص 392

وترى (إرين تانبا ميكز - Iréne Tamba-Mecz) أن كلمات مثل: الصورة البلاغية ـ المجاز ـ التشبيه ـ الاستعارة ـ الصورة الذهنية (**Image**) هي مترادفات محيرة، عندما نضع نصب أعيننا أن المصطلحات الأربع الأولى كانت لها في البلاغة القديمة مدلولات مختلفة، وأما المصطلح الأخير فينتمي إلى ميدان علم النفس.[1]

وعندما نتأمل مثل قول (رولان بارث - Roland Barthes) : "الصورة هي ما أعتقد أن الآخر يفكر في"[2]، أو مثل قوله: "الصورة عبارة عن خدمة عسكرية اجتماعية"[3]، أو: "الصورة الجيدة هي صورة قبيحة خفية مسمومة"[4]، يغدو من الصعب فهم المقصدية من الصورة، خاصة، إذا أقررنا بحقيقة أنّ هذا التوجه القلق في تحديد مصطلح (الصوررة) قد يرتكز على نوع التفكير والتوجّه والمقولات الفلسفية والجمالية التي يعتقدها المضطلع بمحاولة إعطاء حدّ وتحديد للصورة الأدبية.

وهناك إشكالية أخرى، لا تقل حدة عن الإشكالية الأولى، وتتعلق بتحديد الفرق بين (الصورة البلاغية) و (الصورة الذهنية) ، فما هو الفرق بين المصطلحين (Image) و (Figure) في البلاغة الأوربية ؟ وكيف ترجم إلى للغة العربية؟

1 ـ الصورة البلاغية Figure Rhétorique:

تعني كلمة (صورة - Figure) في اللاتينية المعاني الآتية :

---

1 - voir Iréne Tamba- Mecz ; **Le Sens Figuré** Vers une théorie de l'énonciation Figurative ; Presses Universitaires de France ; 1° édition 1981 page 19

2 ـ رولان بارث **هسهسة اللغة** ترPة منذر عياê الطبعة الأولāمركز الآنماء الحضاري 1999 ص486

3 ـ المرجع نفسه ص187

4 ـ المرجع نفسه ص187

- الصورة (هيئة / بنية / شكل / شكل هندسي / صورة أسلوبية / كل جسم أو هيئة / كل مخلوق / كل تَجَـلٍ في صورة ما ..)[1].

والكلمة بهذا المعنى، تقترب من المعاني التي نجدها في المعاجم العربية، حيث عرفت (الصورة) كالآتي :

- عند ابن سيدة (ت.458 هـ) : "الصورة في الشكل".[2]

- عند ابن الأثير (ت. هـ) "الصورة، ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفة، يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته"[3].

- عند ابن فارس (ت.395 هـ) : "الصورة، صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة وخلقه"[4]، ومنه قوله تعالى:"**الØي خلقÕ فسواÕ فعدلÕ،** في **أي صورة ما شاء ركبÕ**"[5]، وقوله جل وعلا: "**ا! الØي جعل لكم الأرÔ قرارا والسماء بناء، وصوركم، فـأحسن صوركم**"[6].

- عند أبي البقاء الكوفي (ت. هـ) : "الصورة بالضم : الشكل، وتستعمل بمعنى النوع والصفة.. وقد تطلق على المعاني التي ليست محسوسة، فإن للمعاني

1- voir page web. **Dictionnaire des Termes Littéraire matière** FIGURE

2 ـ ابن منظور ، **لسان العرب** مادة صورص373

3 ـ نفس المرجع والصفحة.

4 ـ أحمد ابن فارس ، **معجم مقاييÈ اللغة** تحقيق عبد السلام هارون الىلد الثالث دار الجيل بيروت ـ لبنان الطبعة الأولةص320.

5 ـ سورة الانفطار الآية (7 ـ 8)

6 ـ سورة غافر الآية (64)

ترتيبا أيضا وتركيبا وتناسبا، ويسمى ذلك صورة، فيقال: صورة المسألة، وصورة الواقعة وصورة العلوم الحسابية"[1].

- الجاحظ (ت.255 هـ) : شكل وهيئة، يتضمّن قوله: "فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2].

والصورة، في المعجمية الغربية الحديثة، تأخذ المعاني الآتية:

- الصورة : "هي (موتيف - Motif) تغير الأشكال، فصورة القمر في الضباب وبين السحب، يأخذ أشكالا غريبة، والصورة بهذا المعنى، هي الأشكال الخارجية"[3].

- الصورة : "تأخذ المعاني الآتية: (تصوير / بنية / شكل / صورة / أسلوب / شكل أسلوب / تخيل.."[4].

أما الصورة البلاغية Figure Rhétorique ، فتعني: الشكل الخاص الذي يعطي للمعنى قوة التأثير، ليكون أكثر أصالة وإيحاء، وتنقسم الصور في الموروث البلاغي الأوربي إلى قسمين[5]:

1 ـ صور الفكر - Figures de pensée : كصيغ التعجب مثلا.

2 ـ صور الكلمات - Figures de Mots : كالاستعارة والمجاز.

---

1 ـ أبو البقاء أيوب الكفوي ، **الكليات معجم** في **المصطلحات والفروق اللغوية** تحقيق د/ عدنان درويش ومحمد المصري الطبعة الثانية مؤسسة الرسالة بيروت ـ لبنان ـ 1993 ص559

2 ـ الجاحظ، **الحيوان، الحيوان** تح.عبد السلام هارون دار الجيل ـ بيروت ـ ط. 1996 132/3

3- voir page web. **Dictionnaire des Termes Littéraire matière** FIGURE

4- voir **Grand Larousse de la langue française** Librairie Larousse 1975 Paris – France – tome III matière Figure page 1945

5- Ibid

كما يمكننا مطالعة مادة : تصويري - Figuratif ، التي تعني المعاني التي يمكن أن تستعمل استعمالات تصويرية، أو رمزية، كالشعر التصويري - Poésie Figurative الذي يرسم فيه الشاعر شيئًا ما عن طريق أنساق الشعر[1]، وهذا النمط كان قد ساد عند بعض شعراء الباطنية، أواخر العصر العباسي، زمن (الفاطميين)[2]، واشتهر في الغرب، عند الشعراء السرياليين[3].

ونجد في معجم المصطلحات الأدبية[4] الكثير من الدلالات التي تحملها كلمة صورة – Figure [5] ، فهي تعني :

1 ـ **الشكل المرئي:** ويدخل فيه :

ـ شكل خارجي، وموتيف، وَتَجَلٍّ .

ـ في الفنون الجميلة طريقة: عرض شيء ما، في شكل مرئي، كعرض موقف، أو فكرة. وهي بذلك قريبة من المصطلحات الدالة على صورة الأشكال المرئية، أو ما يعرف بـ (L' Image)

ـ تقديم فكرة مجردة عن طريق تعبير حسي.

ـ صور سينمائية ومسرحية، كعرض شخصيات أو مشاهد أو مناظر أو لوحات زيتية، أو ما يعرض في الأوبيرة.

ـ خلق الصور الرمزية la mise en figure ، ويدخل في هذا النوع:

1- Ibid Page 1944

2 - مثل ذلك قصيدة في (آل البيت) ، مجهولة النسب، أو قد تنسب لشاعر فاطمي، يلقب بالاسكندراني. ينظر في هذا الشأن كتاب: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1، 1980، ص.81.

3 - ينظر المرجع نفسه، ص.85.

4 - Ibid.

5 - voir **Lexique des térmes littéraires** http://www.lettres.net/lexique/

1 ـ المثة (le mythe) ، والرمز (le symbole)

2 ـ الأشكال البلاغية: ويدخل في هذا : الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه.

3ـ الشكل الذي يتخذه الانزياح بين ما يفكر فيه الشاعر، وبين الذي يكتبه.

وعلى هذا الأساس، فإنّ مصطلح (Figure) لم يثبت على دلالة واحدة، كما كان في بلاغة الكلاسيكيين، أي، بمعنى: الصور البلاغية - Figures Rhétoriques ، وإنما ازداد توسعا حتى احتوي جميع أشكال الصورة في الخطاب الأدبي[1]، إلى جانب الخطابات الأخرى.

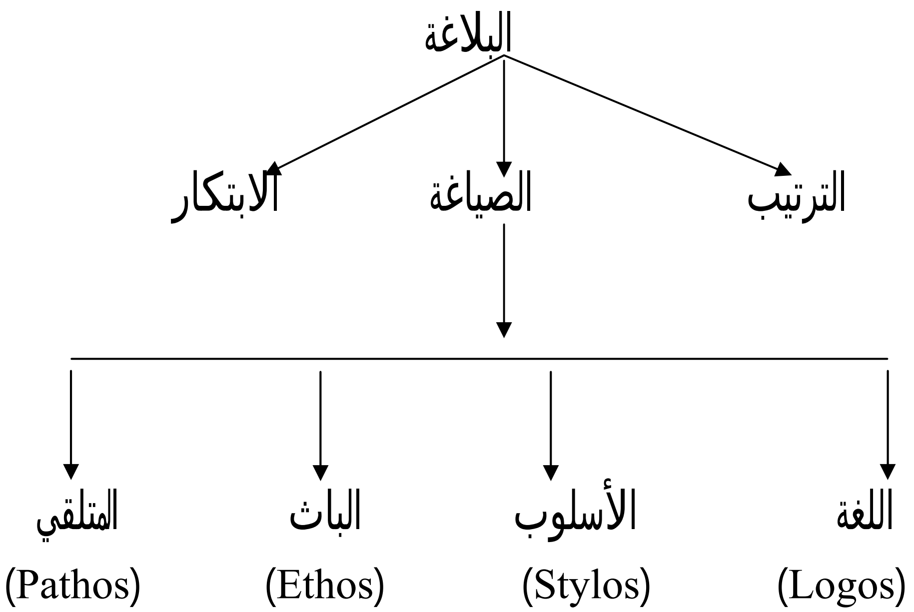
ومن هنا ندرك مدى اتساع مجال التحديد في (الصورة) ، ونفهم ما كان يقصده (جيرار جنيت) عندما قال: "إن تاريخ البلاغة منذ كوراكس، إلى أيامنا هذه، هو تاريخ تضييق عام"[2]، تضيق على مستوى تحديد (الصورة) وحصرها، قصد الإلمام بجميع الحالات التي لها علاقة بالبلاغة في المقام الأول، بل على البلاغة فقط، لو استطاع البلاغيون إلى ذلك سبيلا، ولعل سعي البلاغيين المعاصرين إلى قصر (الصورة) على (الاستعارة) ، و(الكناية) ، دليل على هذا المسعى.

وسوف نرى، في الفصول الأولى، تنوع مجموع المعاني التي تحتويها كلمة (صورة) ، ثم أهم طرق تصنيف الصور البلاغية، مع (دي مارسيه - Dumarsais و(فونتانيه -Fantanier). مع مراعاة أنّ البلاغة كانت تدرس هذه الصور ضمن ما يسمى بـ (الصياغة – Elocutio)، كما هو مبين في الشكل:

---

1 - voir page web. www **Dictionnaire International des Termes Littéraires**.

2- Gerard Gennette **; Figure III** page 24.



وعلى هذا الأساس، تعتبر البلاغة مجال دراسة الصورة البلاغية من مهام (الصياغة - Elocutio).

سنقتصر، مبدئيا، وكإجراء منهجي خالص، على الصور البلاغية وأشكالها المعروفة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز اللغوي والمجاز المرسل .. متحاشين المعاني التي يمكن أن يعنَيها مصطلح (الصورة) في صورته العامة الفضفاضة، وعليه، فسوف نستعمـل مصطلح **(صـورة بلاغية)** تـرجمة لـ : Figure Rhétorique، ومصطلح **(صورة ذهنية)** ترجمة لـ : Image ، ولننظر - أولا- إلى ما تعنيه كلمة (الصورة الذهنية).

إنّ الصورة الذهنية - L'Image من المفاهيم البلاغية التي لم تسلم من اللبس والشمولية. والناظر إليها في اللاتينية، يجدها (Imago)، أي (المحاكاة)، وهي، من حيث تركيبيتها، تقوم على السابق (Im)، ومن كلمة (<u>Imitor</u>)، وكلمة (Imago) مرتبطة مرفولوجيا ودلاليا بكلمة (Similitudo) المكونة، هي الأخرى، من السابق (Sim)، وكلمة (Similis)[1]، للدلالة على التشبيه والتماثل.

1- Voir page Web; **Dictionnaire International des Termes littéraire**

ويربط (جابر عصفور) الصورة بالخيال قائلا: " إنّ علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination)، و (Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح، بشكل ـ ضمني ـ أن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين، من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[1].

لقد استخدمت كلمة (صورة)، في الدراسات الأدبية الغربية تحت جملة من المصطلحات، غالبا ما كانت نتيجة انتماء إلى مذهب إيديولوجي أو تيار فني أو اتجاه جمالي، لذلك، لا نصادف (وَحْدَة) اصطلاحية نائية في الدراسات الأوربية. ففي فرنسا، نجد مصطلح **(الصورة الأدبية – L’image littéraire)**، وفي إنجلترا ، نجد مصطلح **(الصورة الشعرية – Image poetry)**، وفي روسيا يستعمل مصطلح **(الصورة في الفن – L’image dans l’Art)**، إلى جانب مصطلح **(الصورة الشعرية).**[2]

وعلى العموم، فإن لمصطلح (الصورة الذهنية) مدلولات مختلفة، لكنها تدور في مجملها في:

1 ـ جدلية التأثر والتأثير، بين المرسلة الأدبية، وباقي الفنون الجميلة، والفنون التشكيلية.

2 ـ المقاييس القائمة على تحديد بنية العمل الفني، ومكوناته.

3 ـ التعريفات اللغوية، والفلسفية، والنفسانية.

وقد استعمل مصطلح **الصورة الذهنية - Image** ، في الخطابات الأدبية المختلفة، في سياقات أخرى كأن نقول مثلا:

---

1 ـ جابر عصفور، **الصورة الفنية** في **التراث النقدي والبلاغي عند العرب** 1992 ص14

2- Ibid.

(صورة أسبانيا في الأدب الفرنسي)

(L'image de l'Espagne dans la littérature Française)

أو:

(صورة الثورة الجزائرية في الأدب العربي)

(L'image de la révolution algérienne dans la littérature Arabe)

أو:

(صورة الشرق في الأدب الأوروبي)

L'image de l'Orion dans la littérature arabe[1].

الصورة والخيال:

ويدرج تحت هذا المعنى عدة أنواع للصورة، منها[2]:

1- الصورة المحسوسة - image concrètes :

وهي تصوير كلّ ما هو مرئي ومحسوس، ومثال ذلك: تصوير وضعية السحب في السماء، في قصيدة **"غروب الشمس - Soleil couchants"** لـ (فكتور هوجو – Victor Hugo) ، عندما وصفها بالقصور.

2- الصور التجريدية Image abstraites :

وهذا ما نجده غالبا في الصور المستعملة عند الشعراء البرناسيين والرمزيين، ومن صورهم "سلام من ضياء – une paix de lumière " ، أو "حلم من ضياء - un rêve de lumière " ، أو كقول شارل بودلير - Charles Baudelaire:

1- Ibid.

2- voir Henri Morier ; **dictionnaire de poétique et de rhétorique** press universitaire de France 3ème édition 1981 Paris France page 545 et 544.

أنا جميلة، أيها الفاني

كحلم من حجر

Je suis belle oh mortel
Comme un rêve de pierre

3- الصور الانطباعية - Images impressives :

وهي الصور التي لا تقوم على المشابهة الموضوعية في العلاقة، بين المشبه، والمشبه به، كحقيقتين معروفتين، ولكن على المشابهة الذاتية القائمة بين شيء معروف، وآخر لا تربطه به أية علاقة شكلية، كالوزن والكتلة واللون، وتنتج الصورة ممّا يتولد عند الشاعر، من أحاسيس وعواطف، تحقّق تأثيرا متماثل لما ينتجه الأول، مثل قول (شارل بودلير):

tes yeux sont la citerne où boirent mes ennuis

عيناك وعاء أشرب منه أحزاني

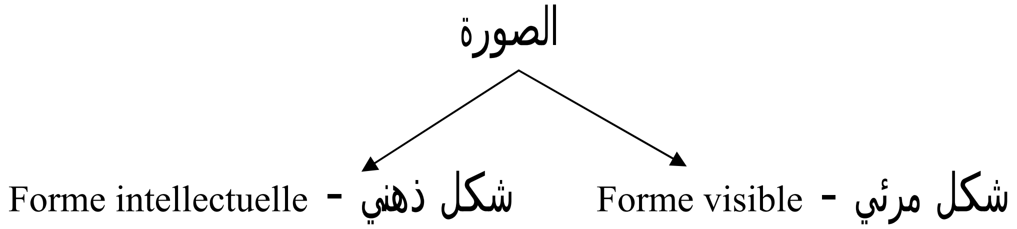
حيث لا توجد أية علاقة بين العيون ووعاء الماء، لكن هذه العلاقة يوجدها التأثير الانفعالي بالموقف الذي يعيشه الشاعر لحظة الإبداع.

4- الصور المجسمة - l'images plastiques :

وهي الصور التي تتجلى فيها علاقة المشابهة في الشكل، والكتلة، والأبعاد المرئية، والحدود، بين المشبه، والمشبه به.

ويرى (ستيفان ألمان - Stephen Ullman) أنه من الأحسن أن نميز بين الصورة، من حيث هي تعبير ألسني عن القياس، والصورة التي بمعنى التخيل

الذهني[1]، أي أن تكون الصورة تعبيرا لغويا عن تماثل ما، أو صورة ذهنية يوكل أمرها لدور الخيال، ذلك الذي يجسده الشكل:



1 ـ الشكل المرئي:

يقول (سيسيل دي لويس) في هذا الشأن: "إن الطابع الأعم للصورة هو كونا مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك، في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بنا"[2].

والصورة في شكلها المرئي، لا تخرج عن نطاق التجسيم، فهي تتأسس على تشبيه شيء مرئي بشيء مرئي آخر، شريطة المبالغة، وهنا، لابد أن نقف عند تمييز البلاغة الأوربية بين نوعين من التشبيه:

- الأول : وأطلقوا عليه مصطلح **La comparaison** .
- الثاني : وأطلقوا عليه مصطلح **La similitude** .

وميزة التشبيه الأول أنّه لا يمكن أن نطلق عليه لفظ (صورة) ، كقولنا: **"هي جميلة كأختها" ، و"هو قوي كأبيه" ،** لأنّ ذلك تشبيه حقيقي .

ويسمى (السكّاكيّ) هذا (تشابا وليس تشبيها) ، وذلك لتساوي المشبه والمشبه به في جهة التشبيه، فيصبح كلّ واحد منهما مشبها ومشبها به، لتفادي

---

1 ـ ينظر فرانسوا مورو، **الصورة الأدبية** ترجمة د/ علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر ـ دمشق ـ سوريا 1995 ص20.

2 ـ سيسيل دي لويس **الصورة الشعرية** ص21

ترجيح أحد المتساويين، ويظهر من هذا، أن التشبيه، إذا وقع في باب التشابه، صح فيه العكس، فصحّ أن يقال : لون هذه العمامة كلون تلك[1].

أما النوع الثاني الذي ينطبق عليه لفظ الصورة، فهو الذي يبنى على أساس المبالغة، مثل تشبيه وجه الحسناء بالبدر، أو تشبيه غضب الرجل بالرعد، إلى غير ذلك من التشبيهات[2].

وقـد ترجـم الدكتور (نجيب إبراهيم) ، إلى اللـغة العـربية، مصطلح **La comparaison** إلى التشبيه الحقيقي، ومصطلح **La similitude** إلى التشبيه التمثيلي،[3] ، وفي اعتقادي أن في ترPة التشبيه التمثيلي لبس، خاصة، إذا عرفنا أن التشبيه التمثيلي في البلاغة العربية، له معنى آخر، فهو تشبيه صورة بصورة، يكون وجه الشبه فيها منتزع من متعدد، كقول بشار[4]:

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ولذا أرى أنّ ترPته إلى التشبيه **(التماثلي)** بدل **(التمثيلي)** أرفع للبس وأقرب إلى النفس، وإبعاد لكلّ خلط بين ما اقترح، وبين ما يعرفه الناس من هذا التشبيه.

وإذا كان التشبيه صورة، فهل يتموقع دائما في الشكل المرئي ؟

---

1 ـ السكاكي **مفتاح العلوم** ص 454.

2 ـ ينظر فرونسوا مورو، **الصورة الأدبية** ص36

3 ـ نفس المرجع والصفحة.

4 - ديوان بشار، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 1976، 335/1.

لقد رأينا أن التشبيه لا يمكن أن يكون صورة إلا إذا توفر فيه شرط المبالغة، وهذه (المبالغة) تخرجه أحيانا من الشكل المرئي، خاصة في المشبه به الذي هو، عادة، شيء غير حسي، وفي الشعر العربي كثير من الأمثلة في هذا الشأن.

وقد توجد صور مرئية، وسمعية في الوقت نفسه، كقول امرئ القيس[1]:

مكـر مفـر مقبل مدبر معـا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

ففي هذا تشبيه، Pع الشاعر بين ما هو مرئي، متمثلا في الجواد، في أثناء كره وفره، وانحدار الصخر من أعلى الجبل، وبين ما هو سمعي، متمثلا في الصوت الذي يحدثه وقع حوافر الجواد، والصوت الذي يحدثه انحدار الصخر.

2 ـ الشكل الذهني:

ويتمثل في المقدرة على التخيّل، وخلق الصور من الأشكال المرئية، ولمعرفة ذلك لابد أن نتعرّف إلى الخيال.

لقد عرفت المعاجم العربية الخيال كالآتي: "التخيّل من الظن، خال الشيء، يخال خيلا وخيلة وخيلة وخالا وخيلا وخيلانا ومَخَالة ومخيلة وخيلولة: ظنّه"[2].

وفي معجم مقاييس اللغة:" خيل : الخاء والياء واللام، أصل واحد، يـدل على حركة في تلوين، فمن ذلك الخيال، وهو الشخص، وأصـله: مـا يتخيّلـه الإنسان في منامه، لأنه يتشبه ويتلون، ويقال خيّلتُ للناقة، إذا وضعتَ لها خيـالا يفزع منه الذئب، فلا يقربه"[3].

---

[1] ديوان امرئ القيس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط.1972، ص.52.

2 ـ ابن منظور ، **لسان العرب** مادة (خيل).

3 ـ أحمد ابن فارس ، **معجم مقاييÈ اللغة** مادة خيل الـلد الثاني ص235ص320.

والمعنى من كلّ هذا، أنّ الخيال عند العرب هو صورة ذهنية من صنع الخيال وهو مرادف للتوهم، ففي الصحاح: "تصورتُ الشيءَ، توهمت صورته فتصور لي"[1].

والصورة الذهنية نوعان:

- **النوع الأول** : يتصل بـ (عملية التصور) ، حيث يلجأ فيه الشاعر إلى ما تحتويه الذاكرة من تصورات للأشياء المرئية والمسموعة، والمحسوسة بصفة عامة، فلو قلنا مثلا : "**يعدو الفارس فوق جواده الأبيض**" لاستطاع كلّ واحد منـا أن يعيد تصور هذه الأشياء في ذهنه، مادمت مخزنة في ذاكراتنا .

ويرى (حازم القرطاجني) أن كلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّـه، إذا أدرك، وجدت له صورة في الذهن، مطابقة للشيء الذي أدركه من قبل، فإذا أراد أن يعبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، وضع لها اللفظ المعبر بـه هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين[2].

ويتساءل جيل دولوز قائلا: "غير أننا، إذا تساءلنا، أين سيبحث الشعور عن هذه الصورة الذكرى، والصورة الحلم، وحلم اليقظة التي يستدعيها الشعور حسب حالاته، .. ستحمل الصورة الذكرى علامة الماضي التي تميزها عن صورة أخرى، أو ستحمل الصورة الحلم العلامة المتميزة الدالة على مستقبل زمني، .. لهذا، كان بوسعنا أن نشبه الصورة الكامنة بصورة ذهنية بصورة ذكرى، وصورة حلم، وصورة يقظة"[3].

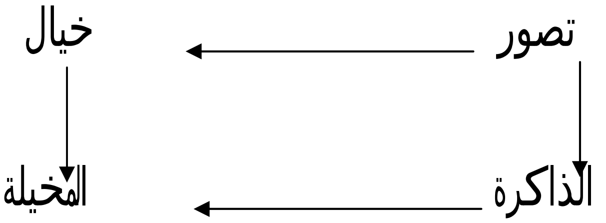
---

1 ـ الجوهري إسماعيل بن حماد، **الصحاح** تحقيق أحمد عبد الغفور عطار الطبعة الرابعة دار العلم للملايين بيروت ـ لبنان ـ 1990 الجزء الثاني مادة صور ص 717.

2 ـ حازم القرطاجني **منهاج البلغاء** تحقيق محمد الحبيب بن الحوجة الطبعة الثالثة دار الغرب الإسلامي بيروت ـ لبنان ـ 1986 ص 18.

3 ـ المرجع نفسه ص 109

- النوع الثاني : تتصل بـ (عملية التخيل) ، أي تصوّر أشياء لا وجود لها في ذاكرة الشاعر، وهنا يتجلى الابتكار الخلاّق، وعليه، فإنّ الصورة، بهذا المعنى تغدو على الشكل الآتي:



وعلى هذا الأساس، فإن كلمة (**Image**) تعني الصورة الذهنية، أو الخيال، بوصفها نتاج المخيلة (**L'Imagination**) ، والعملية التي تقوم بها المخيلة تسمى تخّيل، ثم إن البلاغيين، لم يتطرقوا إلى الصورة بهذا المعنى، وإنما تناولوها بالمعنى البلاغي.

إذاً : فليس هناك من شك، أن ما كانت تقصده البلاغة التقليدية هي الصورة البلاغية (**Figure**) لا الصورة الذهنية (**Image**)**.**

ولتقريب هذا المعني، ننظر إلى هذا المشهد القرآني:

"**طلعها كأنه رءوس الشياطين**"[1] .

إّنه لا يمكننا أن نتفق جميعا، على تشكيل صورة موحدة لهذه الشجرة، فكل منا سيتخّيلها حسب رؤية خاصة، بالاعتماد على المخيلة، فلا أحد رأى هذه الشجرة، ولا رأى الشياطين، ولا رؤوسها، ولا شيئا من هذه الجزئيات المكونة لهذه الصورة موجود في ذاكراتنا.

إذاً، فـ (التصور) هو مجموع التصورات المختزنة في الذاكرة، والتي تتوفر على تجارب مرت بالإنسان في فترات حياته، بصفة مشتركة بالناس الذين تربطهم

---

[1] - الصافات / 65.

به علاقات اجتماعية ما، أما (التخيل) ، فهو عملية تقوم بها المخيلة، ولا علاقة للذاكرة بها، إلا في جزئيات قليلة، وهنا، قد أختلف مع الدكتور (مصطفى ناصف) ، عندما أخلط بين عمليتي (التصور) و(التخيل) ، جاعلا من الذاكرة مصدرا لهما معا، فهو يقول: "وليس الخيال نفسه إلا عملا من أعمال الذاكرة، إذ لاشيء، مما نتصوره، لم نكن نعرفه بوجه ما، من قبل"[1].

لنستمع إلى (ريتشاردز) ، وهو يميز بين التصور والتخيل، يقول: "فعندما نقول: إننا نرى صورة، وربما نعني، أننا نرى السطح المغطى بالأصبغة، أو أننا نرى صورة هذا السطح التي انطبعت على شبكة العين، أو أننا نرى سطوحا معينة، أو حجوما معينة، فيما يسمى بفضاء الصورة، هذه الاحساسات متمايزة تماما، ففي الحالة الأولى: نتكلم عن مصدر الحاضر، وفي الحالة الثانية: نتكلم عن أثر الحاضر المباشر على شبكة العين، وفي الحالة الثانية: نشير إلى استجابة معقدة، تتكون من إدراكات وخيالات، تحتاج إلى تدخل، بين ذهنية تركت بفضل خبرة سابقة، وأثارها الحاضر الآن"[2].

ويرى (ريتشاردز) أيضا، أن للخيال ستة معان متمايزة، وهي[3]:

1- الخيال، كإنتاج صورة حية، وهي عادة، صور بصرية، وهذا النوع هو الأكثر شيوعا، والأقل أهمية.

2- وقد يقصد بالمجاز غالبا، استخدام لغة مجازية، كالمجاز والتشبيه.

3- وهناك معنى أضيف، هو ذاك الذي تولد فيه ثانية، حالات الآخرين الذهنية، خاصة حالتهم العاطفية، بصورة متجانسة.

---

1 ـ د/ مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** الطبعة الثالثة دار الأندلس بيروت ـ لبنان ـ 1983 ص31

2 ـ ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي** ص 142.

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص 322.

4- الإبداعية، وذلك في ربط عناصر، لا ترابط بينها في الأصل.

5- الربط بين الأشياء التي يظن عادة أنا متباينة، والمتمثلة في الخيال العلمي.

6- وهو الذي تحدث عنه كلولربيج، في الخيال الثانوي.

ينطلق (ريتشاردز) ، في تحديده لمفهوم الخيال، من النظرية (الفرويدية) القائلة باللاوعي، فعنده، يكون الشاعر دون وعي من مجموعة مختارة تفوق قوة العادة، حيث تتحرّر الدوافع التي يوقظها، بفضل الوسيلة ذاتا التي أثيرت با من المحظورات التي تشجعها الظروف العادية، وحيث يستبعد ما هو غريب، وغير ذي صلة، ويفرض على الال الواسع للدوافع البسيطة الناPة نظاما، تسمح مرونتها بقبوله[1].

ويقسم أحمد أمين الخيال إلى ثلاثة أنواع[2] :

1- **الخيال الخالق:** وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب مـن التجـارب صورة جديدة في الحياة المعقولة، فإن فنتها، كانت وهما.

2- **الخيال المؤلف:** وهو الذي يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر يشـعر بالشـيء وأثره في نفسه، وهذا يستدعي عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور مـن قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه.

3- **الخيال الموحي:** ويختلف عما قبله من الخيال المؤلف، بأنه يدلّ بأن يقرن صورة بصورة، يفيض على الصورة التي يراها صفات، ومعاني روحية تؤثر في النفس.

---

1 - المرجع نفسه ص 236.

2 ـ ينظر أحمد أمين: **النقد الأدÝ** الطبعة الرابعة دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان ـ 1967 ص 54 إلى 57.

ويرى جابر عصفور"أن العلاقة الاشتقاقية بـين كلمـتي (Imagination) و(Imagery) تدل على الصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح ضمنيا، أن كلّ مفهوم للصورة الشعرية لا يقوم إلا على أساس مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسـه، وبذا، تصبح (الصورة) أداة ووسيلة ومادة لملكة الخيال".[1]

سنرى، في الفصل الأول، أهم الاتجاهات البلاغية الـتي اعتمـدت هـذه المفاهيم، ضمن طرح بلاغي، اتخذ من الصورة البلاغية ميدانا لأبحاثه البلاغية، وفي المقابل، سنرى اتجاها فلسفيا، اتخذ من الصورة الذهنية ميدانا لأبحاثـه في فلسـفة الجمال، حيث كان اهتمام الفلاسفة بقضية الإلهام والخلق، منذ زمن أفلاطـون، مرورا بالفلاسفة المسلمين، إلى غاية الطرحات الرومانسية في نظرية التعبير، عنـد **(كانط)** ، و**(هيغل)** ، وصولا إلى نظرية الخيال عند **(كولريدج)** ، عنـد القـرن التاسع عشر.

1 ـ ينظر جابر عصفور **الصورة الفنية** في **التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ص 14

الباب الأول

الصورة الأدبية
في الدراسات البلاغية الغربية والعربية

الفصل الأول

الصورة الأدبية
بين الفلسفة والمنطق

تمهيد:

قبل التطرق إلى التنظير البلاغي للصورة الأدبية في ظل (الفلسفة والمنطق)، تجدر بنا الإشارة أولا، وبصورة مقتضبة، إلى نشأة البلاغة عصرئذ، خاصة مع ظهور السفسطائيين - SOPHISTES الذين يعود إليهم الفضل في بلورة المفاهيم البلاغية، وتحديد معاييرها، وتأصيل قوانينها المساعدة في عملية إنتاج النصوص الأدبية.

كانت التصورات السفسطائية تنظر إلى البلاغة كوسيلة لبلوǧ المنفعة، ذلك أنم اتخذوا منها مهنة لهم، فكانوا يعلمون الناس فنون التأثير وقوة الإقناع بمقابل مادي، وربما قد يكون هذا السلوك النفعي، أول خطوة نحو (تعليمية) البلاغة، وإن كانت الأهداف مختلفة.

لقد كان السوفسطائيون المحرك الأول لاهتمامات الفلاسفة بالبلاغة، وكان لتوجههم ردّة فعل عند فلاسفة العصر، (سقراط) و(أفلاطون) ثم (أرسطو) من بعدهما، حيث سعى هؤلاء إلى استنباط القوانين المتحكمة في آليات إنتاج الخطاب الأدبي، بعد ما غدا في يد السوفسطائيين طليقا، لا يحتكم إلى سند، ولا يستند إلى حكم، إلا حكم اللعبة اللغوية، والحذلقة الكلامية.

ظهرت أفكار (سقراط) من خلال مؤلفات تلميذه (أفلاطون)، التي عكست موقفهما من الجماعة السوفسطائية، حيث نجا نحّا جدليا، كرسا فيه مفاهيمهما الفلسفية. وعلى الرغم من وفاء (أفلاطون) لآراء (سقراط)، إلا أنّه بنى فلسفة خاصة تجاه البلاغة، ميّزته بعض التميّز عن فلسفة أستاذه. ويمكن أن نحدّد هذا التميّز في وجهتين:

الأولى: استقرّت في الخطابة والفن النثري بصفة عامة، ومعها تجلّت البلاغة الجدلية.

الثانية: تموقعت في حيز الشعري، وما يكتنفه من أسرار، ومعه تجلّى الطرح الفلسفي الميتافيزيقي.

أما (أرسطو) وإن كان تلميذا لـ (أفلاطون) ، إلا أن أفكاره توجّهت توجّها مخالفا لأفكار أستاذه، وكانت ثمرة هذه المخالفة كتابيه الخالدين: "الخطابة"، و(كتاب الشعر)، وفيهما حدّدت المعايير والقوانين التي ينبغي التزامها في الخطاب النثري (الخطابة)، والخطاب الشعري.

خضعت الإجراءات التي طبقها (أرسطو) في كتابيه النقديين إلى قواعد المنطق، وهو ميزة كلّ إنتاج فكري في العصر، حتى إنّه ليكاد يكون المنطق علم كلّ العلوم، وقاعدة كل تفكير وأداة كلّ تأويل.

وقد حاولت في هذا الفصل، أن أستعرض طرحات الخط الفلسفي، المثالي الميتافيزيقي عند (أفلاطون)، مع الإشارة ـ بإيجاز شديد ـ إلى أتباعه من البلاغيين وعلماء الجمال الذين ساروا على نهجه.

وفي مقابل الفلسفة المثالية، حاولت عرض ملامح الشعرية الأرسطية، مع تتبع البلاغيين والشعريين الذين أسهموا في بناء (شعرية بلاغية) انطلاقا من كتابي (أرسطو) الخطابة وكتاب الشعر، مع ملاحظة أن الشعرية التي دعا إليها أرسطو، كانت تدور حول فكرة استخلاص القوانين التي تحكم الأجناس الأدبية، كقوانين الملحمة، والدراما، والخطابة، مع التركيز على مبدأ المحاكاة الذي قال عنه تودوروف: "ليس موضوع كتاب (أرسطو) في الشعرية هو الأدب، أو ما ندعوه كذلك .. لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام"[1].

---

1 ـ تودوروف ، **الشعرية** ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة الطبعة الثانية دار توبوقال للنشر ـ المغرب ـ 1990 ص 12

أما الشعرية التي حاول المحدثون التأسيس لها، فموضوعها (الأدب)، من حيث هو أدب[1].

السوفسطائيون والبلاغة:

لقد تزامن مع ظهور السوفسطائيين ظهور النثر الفني (القرن السادس ق.م)، ومعه، تجلّت مدرستان[2]:

1ـ المدرسة اليونية - l'école d'Ionie:

5

وهي مدرسة أسسها (طاليس Thalis) في (600 ق.م)، كان اهتمامها بدراسة العناصر الطبيعة، كالماء والهواء والنار..، وهو اتجاه مادي خالص، إلى أن جاء (بيتاغور- pythagore) ، فركّز على فلسفة أخرى، يمكن تسميتها بفلسفة الرياضية العددية.

2ـ المدرسة الايلية - l'école d'Elée:

أسسها (كسينوفان - xenophane) حوالي (540 ق.م) ، واتجهت هذه المدرسة وجهة مثالية، بعيدة كلّ البعد عن الاتجاه المادي العددي

ومن المدرستين ظهرت Pاعتان إحداهما مقربة من المدرستين ومن رموزها الشاعر (أمبيدوكت empedocte) والفيلسوف (آناكساغور Anaxagore)، والأخرى، Pاعة لم تعبأ بآراء المدرستين، فوقفت موقفا سلبيا. هذه الجماعة هي الجماعة السوفسطائية التي كانت ظاهرة العصر، بمواقفها، وأسلوب تفكيرها، وبطريقة اشتغالها، الذين اتخذوا من تعليم الخطابة حرفة لهم، منطلقين من فكرة أنّ

---

1 ـ المرجع نفسه ص 84.

2 ـ إبراهيم سلامة **بلاغة أرسطو** بين **العرب واليونان** الطبعة الثانية مكتبة الأنجلو مصرية 1952 ص20 /21.

العلم الحقيقي مستحيل في نظرهم، ومن ثمّ، فإن الاهتمام سينصب على الحكمة الإنكارية.

المبادئ السوفسطائية:

تتمثل هذه المبادئ في:

1 ـ مبدأ المنفعة، أو الشيء النافع l'utile

2 ـ مبدأ الحقيقة، أو الحق le vrai ، والمنفعة مقدمة عندهم على الحق

3 ـ الإنسان، وهو المقياس الوحيد للأشياء

4 ـ مبدأ الشك

وهكذا تحرر الفن النثري، مع هذه الحرية الفكرية، فلم تعد قوانين العلم، وقيود القاعدة عائقا أمام السوفسطائيين الذين وقفوا في وجه العلماء والفلاسفة يجادلونهم جدالا حرا، غير عابئين بما يفرضه العلماء من رعاية للمبادئ، قد تفوت عليهم مبدأ المنفعة.

لقد أرغمت فلسفة السوفسطائيين (سقراط) و (أفلاطون) أن ينظرا إلى الأرض، والإنسان، بعد أن كانا يتطلعان إلى السماء، وهذه الفلسفة هي التي أرغمت أرسطو أن يكتب في الخطابة كتابة عملية، وفي يخوض في الشعر خوضا منطقيا[1].

ولم ترتكز البلاغة على الأسس الفلسفية والمعرفية إلا في مرحلة لاحقة، مع (سقراط) و(أفلاطون) و(أرسطو) ، حين ربطت الأصول الفكرية والفلسفية بالفن والجمال، إبرازا لمقوماتهما وطبيعتهما، ووظيفتهما، فطغى الطابع التأملي المحض على مسائل الفن، وهيمن الجانب الفلسفي والأخلاقي، وتحكّم في وضع القيم الجمالية، وخاصة مع (أفلاطون) الذي جعل الأدب ذا مصدر ميتافيزيقي بحت،

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص 28.

عندما تناول قضية (الإلهام) في معرض حديثه عن الشعر، وربات الشعر، وكيف يصور الشاعر الأشياء من خلال محاكاته عالم المثل[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن (أفلاطون) كان يطلق العنان لآرائه الفلسفية، قناعة منه في أن الأشياء التي تمثلها الفنون هي حقائق جوهرية يدركها العقل، ويبقى الشاعر بعيدا عن استخدام، وهو بذلك بعيد عن معرفة الحقيقة[2].

أما (أرسطو)، فقد تناول أيضا قضية الشعر، مرتكزا على نظرية المحاكاة، لكنه يقف في الزاوية المقابلة لأستاذه (أفلاطون) الذي قال بالإلهام، ومال إلى التفسير الميتافيزيقي الغامض، في حين، ركز (أرسطو) على الجانب الواقعي، مرجعا الفن إلى (الموهبة) لا إلى (الإلهام) بحيث إن الموهبة لن تكون منتجة ما لم تشحذ بالمعرفـــة.

فالفن يتطلب من مبدعه أن يعرف الحياة، كما لو أنه صنعها بيده، ويعرف ماذا يكتب ؟ ولماذا يكتب ؟ ولمن يكتب ؟ وكلّما ازدادت معرفته بالأسباب، أنتجت موهبته بنجاح.

والسؤال الذي يستوجب الطرح في هذا المقام، كيف تناول البلاغيون مسألة الصورة الأدبية في ظل الفلسفة والمنطق ؟

للجواب على هذا السؤال، ينبغي علينا أن نستعرض آراء كلّ من (سقراط) و(أفلاطون) و(أرسطو) ، ولو بشيء من التفصيل.

بلاغة سقراط[3]:

1 ـ ينظر أفلاطون: **محاورة أيون** الكتاب العاشر ترجمة د/محمد صقر خفاجة ود/ سميرة القلماوي القاهرة ص 534.

2 ـ ينظر شكري عزيز الماضي، في **نظرية الأدب** ط1 دار الحداثة لبنان 1986 ص25.

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص 35.

ليست البلاغة عند (سقراط) علما، وإنما هي عادة ومران، ومصدرها خارج عن (الحقيقة) ، إذ لا يمكن تصديقها دائما . ويضع لذلك خطتين :

ـ الخطة الجدلية :

وتحتوي على التركيب والتحليل، فأما التركيب، فهو الذي يجمع النواحي المتفرقة في الفكرة، وأما التحليل - عكس التركيب - وهو الذي يرد الفكرة الكلية إلى الآراء الجزئية، مع مراعاة عدم التضارب.

2 ـ الخطة النفسية:

وتتضمن الاستعداد النفسي المتعلقة بالخطيب والسامع.

والأمر الذي ينبغي الإشارة إليه، أن (سقراط) كانت له ردّة فعل قوية على طرحات (السوفسطائيين) ، وأن البلاغة التي دعا إليها، يجب أن توصل إلى الحقيقة، لا أن تدعو إلى التضليل، ولذلك، نراه يشدّد على ضرورة التمسك بقوانين الخطاب.

البلاغة عند أفلاطون :

يميز (أفلاطون) بين بلاغتين: بلاغة فاسدة، وأخرى جيدة:

البلاغة الفاسدة : بالنظر إلى الحدث، وتتعلق بكتابة أي خطاب، يقوم وموضوعها هو الاحتمال والإيهام، ويقصد (أفلاطون) بذه البلاغة إنجازات السوفسطائيين، كمدارس (جورجياس) مثلا.

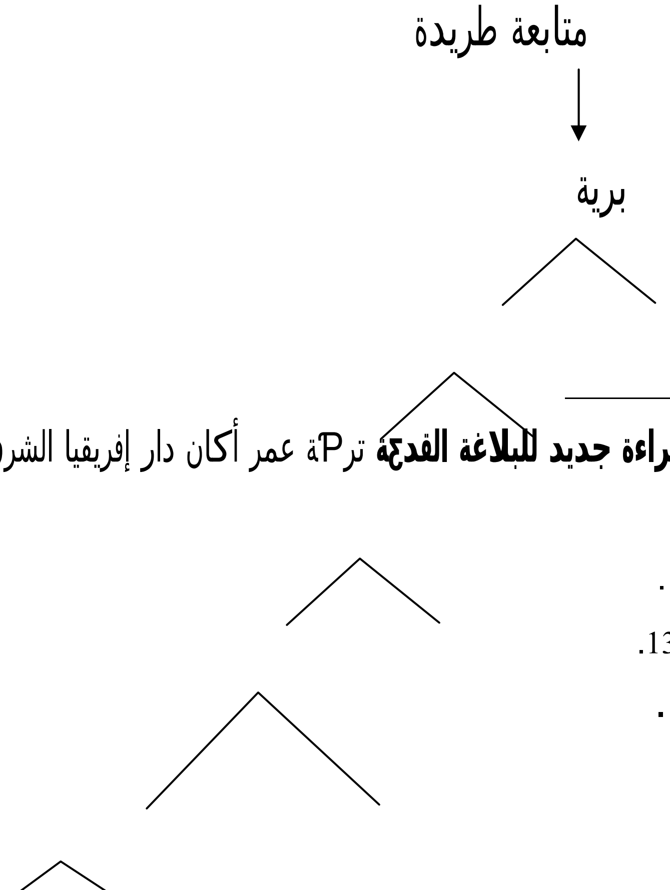
البلاغة الجيدة: بالنظر إلى البلاغة الحقيقة، أي البلاغة الفلسفية والجدلية، موضوعها الحقيقة، ويطلق عليها (أفلاطون) اسم (بسيكاغوجيا) أي تكوين

الأرواح بواسطة الكلام[1]، وهذه البلاغة التي يدعو إليها (أفلاطون) هي البلاغة التحاورية والتي تفترض وجود متحاورين، يسلم أحدهما بما يطرح الآخر، وهذا هو شرط الحركة[2].

ونلاحظ – هنا - وجود تقابل بين بلاغتين: بلاغة جيدة، وبلاغة فاسدة، أي: بلاغة (أفلاطونية) وبلاغة (سوفسطائية) ، بل من خلال هذا التقابل، نلاحظ تقابلا آخر ضمني، وهو تقابل يرتبط بفلسفة (أفلاطون) بصفة عامة، والتي تفصل الوجود إلى عالمين: عالم مثالي، وهو عالم الحقائق المطلقة، وعالم محسوس، هو العالم المزيف عالم الأوهام والأشباح[3].

بين **بلاغة أفلاطون وبلاغة أرسطو :**

تفرض بلاغة (أفلاطون) ، كما ذكرنا آنفا، وجود متحاورين، يسلّم أحدهما بما يطرحه الآخر، وهذه الطريقة الجدلية تنطلق من نقطة ما، لتنحدر في حركة هبوط انقسام الوحدة، حسب تمفصلها الطبيعي، وحسب أجناسها، إلى حدّ الوصول إلى الجزء الذي لا يتجزأ، كما هو في هذا الشكل[4]:



1 ـ ينظر رولان بارث **قراءة جديد للبلاغة القديمة** ترجمة عمر أكان دار إفريقيا الشرق ـ المغرب ـ 1994 ص 17.

2 ـ المرجع نفسه ص 19.

3 ـ المرجع نفسه ص 130.

4 ـ المرجع نفسه ص 18.

مفترسة   أليفة (الإنسان)

باليد المسلحة   بالإقناع

على رؤوس   على انفراد
الاشهاد

عن طريق هدية   عن طريق الفائدة

من أجل القوت : المدح   من أجل المال: السوفسطائيين

أما (أرسطو) فإنّ بلاغته قياسية، تعتمد على الدليل والاستدلال، والقياس التقريبي (القياس الإضماري)، حيث يتجلى المحتمل الذي يتبع القاعدة الأرسطية: "محتمل مستحيل خير من ممكن لا محتمل"[1]، وعلى هذا الأساس، يكون (أفلاطون) قد سعى إلى البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب من الوجهة الفلسفية، بينما كان سعي أرسطو البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب من الوجهة المنطقية.

المحاكاة بين أفلاطون وأرسطو:

أولا: مع أفلاطون:

لم يتناول **(**أفلاطون) موضوع الصورة الأدبية بشكل منفرد، أو من وجهة بلاغية، وإنما درس الصورة في إطارها الفلسفي العام، ذلك أنّه، وفي معرض حديثه

---

1 ـ المرجع نفس ص 21.

عن مراتب المعرفة، يقسم المعرفة إلى أربع مراتب، فيجعل ملكة الخيال الحسي في الرتبة الأخيرة. ولا بأس أن نستعرض هذه المراتب باختصار:[1]

مراتب المعرفة:

- **المرتبة الأولى :**

وهي معرفة الصور الثابتة الخالدة، حيث تقوم على نوعان :

1 ـ صور ثابتة خالدة هي من خلق الله، كصورة الحب والحكمة.

2 ـ صور ثابتة خالدة للأشياء المادية.

- **المرتبة الثانية:**

وهي مرتبة المعرفة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية.

- **المرتبة الثالثة:**

وهي مرتبة الإدراك النوعي للموجودات، كماهية الحصان والمنضدة.

- **المرتبة الرابعة :**

وهي مرتبة الخيال الحسي الذي تبتدئ فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها.

إنّ قراءة سريعة في هذا التقسيم، توحي إلينا بموقف (أفلاطون) من الشعر عامة، في بجميع مقوماته، بما في ذلك التصوير الأدبي، وهذا الموقف منه غير ثابت، ذلك لأننا نجده يهوّن من شأن قيمة المخيلة مرّة، بوصفها وظيفة النفس غير السامية (مصدر الوهم، وأساس الخطأ) ، ومرة، يعظّم من شأنا، فيشهد لها بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة التي تسمو على ما يتناوله مجرّد الغقل[2]. فالأولى: تعكس

---

1 ـ أفلاطون : **الجمهورية الكتاب السادس** ص 61.

2 ـ ينظر د/ عاطف جودة ناصر **الخيال مفهوماته ووظائفه** الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص11.

خيالات العالم المثالي، فهي بذلك محاكاة ناقصة ومزيفة ومشوهة، والثانية: تمتلك القدرة على استحضار الرؤية المتصوفة التي تسمو على ما يتناوله مجرد العقل، "وفي كلام (أفلاطون) تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية"[1]، مما يجعلنا نعتقد أنه وقع في تناقض واضح عند تفسيره هذه المدركات جميعا.

ولمزيد من التوضيح، نحاول البحث في فلسفة الفن عند (أفلاطون) ، من خلال العناصر الآتية:

1 ـ نظرية المحاكاة :

لقد ذهب (أفلاطون) إلى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، والكون في نظره، ينقسم إلى ثلاث دوائر:

الدائرة الأولى :

تمثل العالم المثالي الأول الذي خلقه الله، وهو عالم الصور الثابتة والخالدة والخالصة، حيث وجوده مستقل تماما عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي العام الذي يتضمن الحقائق المطلقة، والأفكار الخالصة، والمفاهيم الصافية.

الدائرة الثانية :

تمثل العالم المحسوس، وهو العالم الذي يحاكي عالم المثل محاكاة ناقصة، وبعيدة عن الحقيقة ببعدين اثنين.

الدائرة الثالثة :

تمثل عالم الفنان الذي يحاكي عالم الموجودات والمحسوسات، فهو بذلك يبتعد عن عالم المثل بثلاثة أبعاد[2].

---

1 ـ د/ محمد غنيمي هلال **النقد الأدبي الحديث** ص 34.

2 ـ أفلاطون **الجمهورية الكتاب العاشر** .

وللبرهنة على هذه المستويات، يستخدم (أفلاطون) طريقته الخاصة في المحاورة التي يقيمها بين (سقراط) و (جلكون) ، ممثل الإنسان العادي، فيضرب لذلك مثال السرير، حيث يفترض أفلاطون وجود ثلاثة أسرّة :

أ ـ سرير موجود في الطبيعة، صنعه الله، وهو السرير المثالي الوحيد الذي هو بمثابة (الفكرة) أو (المثال) .

ب ـ سرير آخر من صنع النجار، حيث الصانع هنا لا يضع الفكرة التي تمثل جوهر السرير، وإنما يصنع سريرا معينا، يكون (محاكاة) للسرير المثالي، وأقل درجة منه.

ج ـ سرير ثالث، من صنع المصور، وهو كسائر المقلدين، بعيد عن الملك وعن الحقيقة بثلاث درجات.[1]

والسؤال الذي يطرح هنا هو: كيف علّل أفلاطون طريقة المحاكاة ؟

يذكر (أفلاطون) على لسان (سقراط) كيف ترقى الروح إلى إدراك تلك الصور العقلية المثالية الكاملة، عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في عالم الجمال الخالد، قبل هبوطها إلى الجسم[2].

فعملية التذكر عنده عقلية، وليست حسية، وهو بذا، يستبعد التخيل كعملية عقلية، ذلك أنّه يصور في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، وعلى هذا الأساس، تصبح صور الخيال شبيه الشبيه، أو ما يطلق عليه بمحاكاة المحاكاة[3]

وهذا يفسره قول (أفلاطون) بأن الفنان مصور مبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات، ويبرهن على ذلك بالمرآة العاكسة في ثنايا محاورة (سقراط) لـ

---

1 ـ نفس المصدر والصفحة.

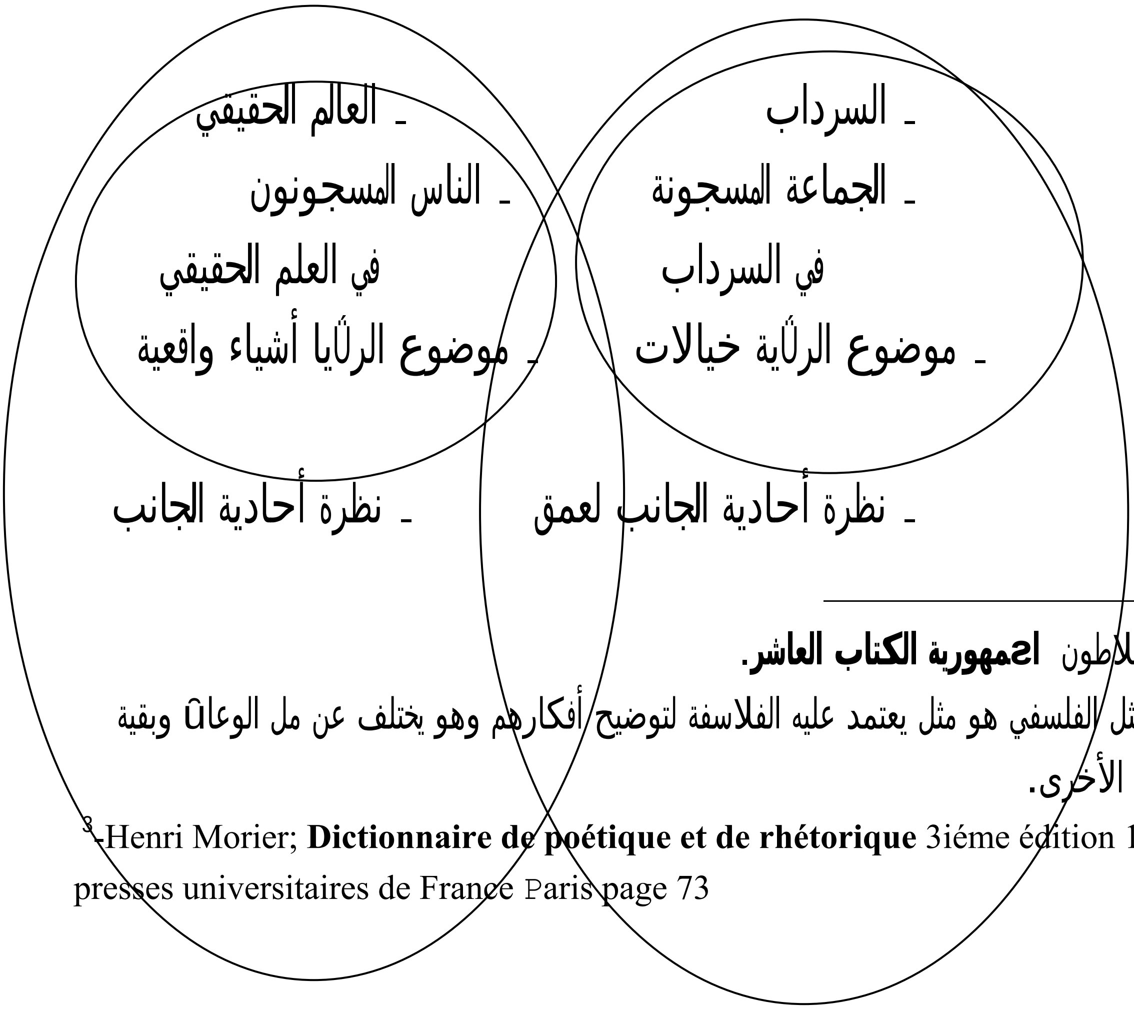
2 ـ د/ محمد غنيمي هلال **النقد الأدÿ الحديث** ص 34.

3 ـ ينظر د/ عاطف جودة ناصر **الخيال** ص 12.

(جلكون) ، عندما يبّين له كيف يستطيع المصور أن يصنع الأواني من كل نوع، ويصنع النبات والحيوانات، بل أكثر من ذلك بكثير، إّنه يستطيع أن يصنع نفسه بنفسه، ويصنع الأرض والسماء، وما في بطن الأرض، وهو يصنع الآلهة أيضا، وذلك بإدارة مرآة في كل اتجاه، فيتحقق بذلك الصنع[1].

إنّ عمل الشاعر عند (أفلاطون) أشبه بعمل المرآة العاكسة، إّنه يحاكي ما هو كائن، لكنها تبقى محاكاة مزيفة، بعيدة كلّ البعد عن الحقيقة، ويحلينا هذا الكلام إلى المثل الفلسفي الذي ساقه أفلاطون، (Pاعة داخل سرداب، وظهورهم لفتحة ضيقة[2]، وأمام الفتحة نار تلتهب، وهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك في انعكاس على حائط أمامهم، فهذه الأشباح تمّثل ما يعتقد أنه حقيقة الأشياء، لكنه لا يمثل إلا انعكاسا لعالم الصور الخالصة.

ولشرح هذا المثل الفلسفي، نستعين بالشكل الآتي[3]:



1 - أفلاطون **الجمهورية الكتاب العاشر.**

2 - المثل الفلسفي هو مثل يعتمد عليه الفلاسفة لتوضيح أفكارهم وهو يختلف عن مل الوعاÛ وبقية الأمثال الأخرى.

3-Henri Morier; **Dictionnaire de poétique et de rhétorique** 3iéme édition 1981 presses universitaires de France Paris page 73

السرداب	للعالم الواقعي
ـ الأسباب المباشرة دمى	ـ الأسباب المباشرة مبادئ الأشياء
ـ السبب الأول	ـ السبب الأول الحقيقة
الشمس والنار	المطلقة

2ـ الإلهام - L'inspiration :

رأينا فيما سبق، أنّ (أفلاطون) لم يكن واضحا كل الوضوح في تفسير الصورة، وكان في تناوله لها تناولا (ميتافيزيقيا) خالصا، ابتعاد عن واقع الأدب وذلك لمّا ربطه بالفكر المثالي، والحكم الأخلاقي، لا الجمالي.

لكن ماذا عن الإلهام ؟ وهل سيقدم لنا تفسيرا لقضية الصورة ؟

في الواقع أن الإلهام هو أحد الدعائم التي بني عليها (أفلاطون) نظريته في الشعر، فالشاعر عنده كائن لطيف مجنح مقدس، لكنه عاجز عن الابتكار ما لم يوحي إليه، وقد يغيب عن وعيه تماما، فلا يبقى فيه شيء من الرشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، كان عاجزا كلّ العجز عن التفوّه بنبوءاتـه[1].

ففي رأيي أن مفهوم الإلهام عند (أفلاطون) ، ليس نوعا واحدا، كما اعتقد ذلك جل الباحثين الذين تناولوا قضية الإلهام عند أفلاطون، بل ينقسم إلى نوعين، بدليل ما ورد في محاورة (أيون) ، في الكتاب العاشر، من خلال نص حجّة، بيانه في الآتي:

إنّ أول نوع من الإلهام إلهي المصدر، وذلك حين تلهم ربة الشعر بعض الناس أولا، فتنتقل إليهم قوة مشابهة لجذب الأشخاص الذين يقع عليهم فعل الإلهام.

وثاني إلهام، مصدره الشخص الذي ألهمته ربة الشعر، فيستلهم منه الأشخاص الآخرون.

ومن خلال هذا، أرى أن (أفلاطون) بنى أساس هذين النوعين من خلال ملاحظاته لآداب الإغريقية، فالشاعر الملهم من ربة الشعر هو هوميروس، وعنده، يتحقق النوع الأول من الإلهام، ثم تتعلق به سلسلة من شعراء المآسي الذين

---

1 ـ أفلاطون : **محاورة أيون** ص 534

استلهموا موضوعاتم[1] من ملحمتيه (الإلياذة) و(الأوديسة) ، كما استلهم **فرجيل** منهما أيضا في (إنيادته) .

يقول (أفلاطون) : ".. وبالمثل، فإنّ ربّة الشعر نفسها، تلهم (بعض) الناس أولا، ومن هؤلاء الأشخاص، تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام"[2].

لكن (أفلاطون) لا يبين حقيقة هذا الإلهام، وهل يلهم الشاعر عن طريق المخيلة، أم عن طريق الإدراك، أم عن طريق الصورة، كلّ هذا يحفّه الغموض، فالشاعر عنده، "لا يؤلف قصائده الجميلة بالفن، ولكنه يؤلفها، لأنه ملهم مجذوب، ولن يستطيع الابتكار حتى يغيب عن وعيه تماما، ولا يبقى فيه رشد".[3]

إنّ تفسيرا مثل هذا، يجعلنا نشير إلى الرأي القائل أن عملية الإبداع الفني عند (أفلاطون) غير إرادية، وليس للشاعر دخل فيها، وإذا كان الحال على هذا الموقف، فإنّ (أفلاطون) قد وقع أيضا هنا في تناقض واضح عندما ألغى إرادة الشاعر في إدراك الخيالات البعيدة عن جوهر الحقيقة، ومن ثمّ عالم المثل.

وخلاصة القول: إن (أفلاطون) لم يهتم بالصورة الأدبية، في المحاكاة ولا في الإلهام، ولا في تعرضه للتخيل، وذلك لهيمنة الجانب الفلسفي التأملي المحض على الجانب التنظيري للشعر، وطغيان النظرة الميتافيزيقية في البحث عن مسائل الفن والإبداع عامة، يضاف إلى ذلك ابتعاده عن مسلك البلاغيين في تفسير جوهر الأدب، بما في ذلك الصورة الأدبية، لأنا، كما قيل: "الرحم الذي يخرج منه الأدب عامة*.

---

1 ـ ومثال على ذلك مسرحية (أغامنون) للشاعر سخلوس وهي مستلهمة من الملحمة ينظر غنيمي هلال **الموقف الأدبي** ص76.

2 ـ المصدر السابق ص 534.

3 ـ المصدر نفسه ص 534.

قد يطرح سؤال آخر هنا: هل اتبع الفلاسفة أفكار (أفلاطون) نفسها، في تنظيرهم للصورة ؟ للإجابة على هذا السؤال ينبغي تتبع النظريات الجمالية الكبرى التي تناولت موضوع الصورة من الوجهة الفلسفية والميتافيزيقية.

من المعروف أن الدراسات الفلسفية سارت منذ (أفلاطون) و(أرسطو) في خطين متوازيين: خط مثالي ميتافيزيقي، وآخر واقعي، وانعكس ذلك على المقولات الجمالية الكبرى في كلّ العصور الأدبية.

الصورة الأدبية في ظل التفسير المنطقي عند أرسطو: (84 ـ 322ق.م)

يعتبر (أرسطو) بحق، أول مشرع للفن والجمال، من خلال كتابيه (فن الشعر)، و(الخطابة) ، بخلاف (أفلاطون) الذي لم يفرد للفن عملا مستقلا، وكان كلّ ما تركه، جملة آرائه حول الفن والجمال مبثوثة في ثنايا (جمهوريته) و(محاوراته).

وإذا كان (أفلاطون) أهمل للصورة الأدبية، فإنّ (أرسطو) ، وعلى عكسه، قد اهتم با، وأولاها عناية وبحثا، وتحليلا وتقسيما، وإذا كان الأول قد توجّه وجهة فلسفية في التعامل مع الظاهرة الأدبية، فإنّ الثاني قد توجّه وجهة معرفية، تعتمل مناهج أكثر منطقية وواقعية.

والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا، هو: ما هي أهم الجوانب التي عالجها (أرسطو) في الصورة الأدبية ؟ وبعبارة أخرى، ما هي الإجراءات النظرية التي ارتكز عليها أرسطو في تنظيره للصورة الأدبية ؟

تحديد الصورة الأدبية :

لقد كان (أرسطو) أكثر دقة، في تناوله للصورة الأدبية، فهي تعني -عنده- المثال أو ما يجري مجرى الأمثال، كونا تقرب المعنى، فتجعله يماثل الواقعة الجديدة، وإذا كان التماثل دعامة من دعائم الصورة، فإنّ التشبيه، بدوره، يقوم على هذا التماثل أيضا، مما جعل أرسطو يقصر الصورة، في بادئ الأمر، على الأمثال والتشبيه، ويجعل الاستعارة من المجاز، أو ما يطلق عليه (أرسطو) اسم التغيير، فيقول: "**Ź ٱنّ المثال أيRا ٲغيير، لكنهما – التشبيه والاستعارة - Ʃتلفان ۏليلا**"[1]، والاختلاف عند أرسطو هو أنّ التشبيه قد ترد فيه أداة التشبيه (لفظة كمثل أو يشبه) ، مثل قولهم: "ثم إنّ **أندرطون** **Andros** ، وهو يتحدث إلى **ٱديريا** **Idreé** ، يشبه الجراء التي حُلّت من الوثاق، ذلك أن الجراء، إذا كانت مشدودة، نشت من قرب منها، وإذا انطلقت من وثاقها، امتشقت وأشرأبت، فكذلك (**ٱديريا**) ، لما انطلق من وثاقه، كشف عن سخيمة نفسه"[2]، أو كقولهم: "إنهم يشبهون الملاح الذي هو قوي، لكنه أبكم لا يفقه"[3]، أو : "إنم يشبهون البغال الجامحة، فبعضها ألقيَ عليه كلّ شيء، وبعضها مخلاة مهملة"[4]، أو قولهم: "إنم يشبهون السكاكين التي يقطع بعضها بعضا، فكذلك أهل **بوويطية** **Boétiens** أيضا، يفني بعضهم بعضا بالحرب على أنفسهم"[5].

ويمكن أن يعبّر عن هذه النماذج التشبيهية، بالاستعارة أيضا[6]، إذ من الواضح هنا، أن أرسطو لم يخلط بين (التشبيه) و(الاستعارة) مثل ما ذهب إليه الدكتور بدوي طبانة، حين رأى أن (أرسطو) يكاد لا يلحظ فرقا بينهما، لمّا

---

1 ـ أرسطو : **الخطابة** تحقيق عبد الرحمن بدوي دار القلم بيروت لبنان 1979 ص 195 .

2 ـ المصدر السابق ص 196

3 ـ المصدر نفسه

4 ـ المصدر نفسه

5 ـ المصدر نفسه ص 197

6 ـ المصدر نفسه

جعلهما من التغيير[1]- ذلك أنّ (أرسطو) كا بصدد تحديد الصورة الأدبية التي تشمل التشبيه والاستعارة كليهما. يقول أرسطو: "أما الصور، فكما قلنا من قبل، إّنها تغييرات مرموقة جدا، فهي تتألف – دائما - من حدين، فعندما نقول : **"الدرţ كâ الإله ŏرâ، والقوة âيثارة"** ، يعني أوتار، فإّننا نستخدم تغييرا ليس بالبسيط، أما إذا قلنا : **"القوة âيثارة، والدرţ كâ"** ، فهنا تغيير بسيط"[2]، و تكون الصورة هنا قد يقصد با الاستعارة. ويقول في موقع آخر : "والصور تجمّل، إذا تضمّنت تغييرا"[3]، وهذا يعني أنّ الصورة، قد تتضمن تغييرا، فتكون استعارة، أو لا تتضمن تغييرا فتبقى تشبيها.

ولنتأمل نصا آخر، من نصوص أرسطو: ".. وكلّ هذه التغييرات صور، والصور كما قلنا، مجازات (تغييرات) ، والأمثال هي الأخرى تغييرات، تنقلنا من نوع إلى نوع"[4] . فالتفريق بين التشبيه والاستعارة واضح هنا، ذلك أن الاستعارة من حيث الأصل، تشبيه، وكلاهما نوع من أنواع الصورة، وعليه، فإنّ الصورة عند أرسطو، يمكن أن تأخذ الشكل الآتي:

الصورة = التشبيه + الاستعارة

وهذا الشكـل نفسـه الذي تبنتـه الناقـدة (كـاروليـن سبرجـ ـون - Caroline F. E. Spurgeon) ، عندما حاولت تحديد الصورة بقولها : "إّنهـا الكلمة الوحيدة الصالحة التي تشتمل على كلّ نوع من أنواع التشبيه، وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف، أي الاستعارة."[5]

---

1 ـ ينظر د / بدوي طبانة، **النقد الأدبي عند اليونان** دار الثقافة بيروت ـ لبنان ـ ص 210

2 ـ المصدر السابق ص 197

3 ـ المصدر نفسه ص 223

4 ـ المصدر السابق ص 224

5 ـ ينظر جوزيف ميشال شريم دليل الدراسات الأسلوبية ص59

ولقد أدرك (أرسطو) أنّ التشبيه مصطلح يدل على كلّ أنواع التشبيه، ويدخل في ذلك الأمثال التي تضرب في الحادثة المشابهة، أو الأمثال التي هي على لسان الحيوان. وضرب (أرسطو) في ذلك مثال الأيل والفرس الذي قاله (استيسخورس) لقومه [1].

ويرى الدكتور (بدوي طبانة) أنّ المثل الذي قدمه (أرسطو) قريب من التشبيه التمثيلي في البلاغة العربية، ولعلّ الأستاذ يقصد التشبيه الضمني، لأن التشبيه التمثيلي يكون وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، ولا علاقة له بالأمثال [2].

اŎـ ـاز:

اعتبر (أرسطو) الـاز من أعظم صيغ التصوير وأجودها، فهو الشيء الوحيد الذي لا يقدر المرء أن يتعلمه أبدا من غيره، إنّه العبقرية في أكمل صورها، والـاز الجيد دليل الموهبة البصيرة، القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة[3]. وإنّ قراءة سريعة في هذا التعريف، تحملنا إلى استنتاج ثلاث نقاط أساسية:

أ ـ أن عبقرية الشاعر تكمن في قدرة استعماله للمجاز الذي لا يستطيع المرء أن يتعلمه، ومن ثمّ، سيغدو الـاز لونا من ألوان المعرفة.

ب ـ أنّ الموهبة هي الملكة التي بها يتم إدراك التشابه بين الأشياء غير المتشابهة.

---

1 ـ بنظر المصدر السابق

2 ـ ينظر د / بدوي طبانة ، **النقد الأدŸ عند اليونان** ص 212

3 ـ أرسطو **فن الشعر** ترPة وتقديم وتعليق د/ إبراهيم حماده مكتبة الأنجلو المصرية ص 192

ج ـ **أنّ** جودة الصياغة، والاهتمام بالشكل التصويري غاية فنّية في حدّ ذاتها.

التحليل المنطقي للمجـاز:

لقد استخدم (أرسطو) كثيرا من الجوانب المعرفية في تناول مسألة المجاز، وربما كان المنطق أكثر أدواته استعمالا، حين استثمر بعض قوانينه المنطق في تحليل طريقة الشاعر في استعماله المجاز، فنطالع في كتابه الشعر مثل هذا التوظيف :"أما الاسم المجازي، فهو إعطاء اسم، يدل على شيء، إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل، إمّا من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو اعتمال القياس"[1].

ونفهم من هذا النص، جملة الإجراءات المنطقية التي ارتكز عليها (أرسطو) في تحليل المجاز، وهي قضايا من صميم علم المنطق، ذلك الذي سوف نعتمده في جانب بحثنا النظري ثم في كيفية إسقاطه على المجاز.

---

1 ـ أرسطو ، **فن الشعر** ص 186

1 ـ النوع والجنس:

يقصد بـ (النوع) و(الجنس) في المنطق، تلك المقولتين الكلّيتين اللتين تعبران عن سلسلة من المفاهيم، في علاقة بعضها ببعضها الآخر.[1]

الجنس - GENRE: هو عبارة عن لفظ كلي ذاتي، تندرج تحته أسماء كلية وموجودات تسمى أنواع .

النوع - ESPECE: هو لفظ كلّي ذاتي، يندرج تحته اسم كلي آخر، يعلوه هو الجنس .

وعلى هذا الأساس، فإنّ كلّ ما هو فوق النوع، هو جنس له، ومن ثمّ، فإنّ الجنس أكثر شمولا من النوع. فإذا كانت سلسلة المفهوم (**أ**) ، تشكل جزءا من المفهوم (**ب**) ، فإن (**أ**) هي نوع (**ب**) ، و(**ب**) هي جنس (**أ**) ، وبالمثل، يجري الحديث عن (**أ**) ، على أنا مفهوم نوعي بالنسبة لـ (**ب**) ، و(**ب**) ،على أنا مفهوم جنسي بالنسبة لـ (**أ**) ، ومن ثمّ، فإنّ علاقة الجنس بالنوع هي علاقة الكلي بالجزئي[2].

بعد هذا التعريف الموجز نعود إلى الأمثلة التي ذكرها (أرسطو):

1 ـ من الجنس إلى النوع : مثل قولنا : **"هنا تقف سفينتي" ،** فـ (الإرساء في الميناء) هو ضرب معين من شيء، وهو (الوقوف).

2 ـ من النوع إلى الجنس: كأن يقال : **"لا ريب أن (أديسيوس) لقد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل"** ، فإنّ (عشرة آلاف) هي جنس من عدد ضخم، وقد استعمل هنا، ليدلّ على العدد الضخم، بوجه عام.

---

1 ـ ينظر م.روزنتال و ي.يودين **الموسوعة الفلسفية** ـ ترجمة سمير كرم دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1981 ص 552

2 ـ المرجع السابق ص 552

3 ـ **من النوع إلى النوع :** مثل قولنا : **"فليستل حياته بسيف من البرنز"** . و: **"ليقطعه بالسيف البرنزي الصارم"** . فهنا استعملت الكلمتان: (يستل – يقطع) متبادلتين، وكلتاهما نوع لمعنى الانتزاع"[1].

ويمكننا أن نوضح هذه الأمثلة في الجدول الآتي :

الأمثلة	الجنس	النوع	النوع
"هنا تقف سفينتي"	التوقف	الإرساء	ـ ـ
"لا ريب أن (أدسيوس) قد قام بعشرة آلاف عمل نبيل"	كثير	عشرة آلاف	ـ ـ
" فليستل حياته بسيف من البروز " " وليقطعه بالسيف البرنزي الصارم"	ـ ـ	ـ ـ	يستل يقطع

ففي **المثال الأول،** نجد أن (التوقف) هو الجنس، لأنه أعم وأشمل، أما (الإرساء) ، فهو النوع، أي نوع من التوقف، وجزء منه، ولا يطلق إلا على السفن، وأما التوقف، فيطلق على الكل.

أما **المثال الثاني،** فنجد أن (عشرة آلاف) معناها كثير، فهي جنس من أنواع الآلاف، فاستبدلت كلمة (كثير) بكلمة (عشرة آلاف).

أما في **المثال الثالث،** فقد انتقل النوع إلى النوع، باستعمال (استل) بدلا من (قطع) ، و(قطع) بدلا من (استل) ، وكلاهما نوع من الانتزاع.

التحويل الرابع باعتماد طريق القياس:

---

1 ـ أرسطو، **فن الشعر** ص 186

يقول (أرسطو) : "**..** وذلك عندما تكون أربعة حدود[1] بينها ترابط، حيث علاقة الحد الثاني (ب) بالأول (أ) ، كعلاقة الرابع (د) بالثالث (ج)، ذلك أنّه يمكن استعمال الرابع (د) بدلا من الثاني (ب) ، أو الثاني (ب) بدلا من الرابع (د).

وقد يضاف إلى ا⁄⁄از - في بعض الأحيان - صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التي نقل عنها هذا ا⁄⁄از، وعلى هذا، فإن علاقة الكأس (ب) بديونسيوس (أ) كعلاقة الدرع (د) بآريس (ج)، ومن ثم، فإنّ الدرع، يمكن أن يطلق عليها مجازيا : **كأسâ أريÈ** (ب + ج) ، وتسمى الكأس **درţ ديونسيوâ** (د + أ)[2]

من الواضح أن (أرسطو) قد وضع هذا النص في شكل تقابلي، ولشرحه، نحتاج إلى الرجوع إلى الأصول النظرية للاستدلال المباشر، باعتبار التقابل أحد أنواع هذا الاستدلال، ذلك الذى سنتناوله باختصار.

---

1 ـ الحدود هي الألفاû ـ Les Termes **:** الحد هو اللفظ الذي يمكن أن يكون موضوعا أو محمولا في القضية المنطقية ـ أي أحد أجزاء الكلام ـ والحدود أي العناصر التي تتكون منها القضية المنطقية، والحد المنطقي قد يتألف من كلمة واحدة مثل : هادي ـ المعدن ـ المدينة والحدود في المنطق الحديث تسمى فئات classes .

2 ـ أرسطو ، **فن الشعر** ص 186

الاستدلال - INFERENCE:

هو عملية التفكير التي يمكن، من خلالها استنتاج استدلال معين، أي قضية جديدة، تسمى (النتيجة) ، أو (المحصلة) ، استنادا إلى قضية، أو عدة قضايا، تسمى مقدمات[1].

الاستدلال المباشر - INFERENCE IMMEDIATE :

ويعني، في المنطق التقليدي، الحكم الذي تصدر عنه النتيجة مباشرة، من مقدمة واحدة وحدها، ويشتمل الاستدلال المباشر على الوضع المقابل، أي (النتائج) ، وفق (مربع التناقض) ، أو ما يسمى بـ (مربع أرسطو)[2]

والاستدلال المباشر، كما ذكرنا، أنواع، نكتفي هنا بالنوع المعروف بـ (التقابل) ، لعلاقته بتحليل (أرسطو) للمجازات السابقة، فما هو التقابل ؟

التقابل L'OPPOSITION :

هو "استنتاج قضية من قضية أخرى، تتماثل معها في (الموضوع) و(المحمول)، ولكنها تتباين معها من ناحية الكم، والكيف، أو معهما مجتمعين"[3].

فإذا كان لكل قضية كمّ معّين، فهي: إما كلية، وإمّا جزئية، وإذا كان لها كيف معين، فهي إما موجبة، وإما سالبة، ومن ثمّ، فإنّ التقابل سيكون من أربعة أنواع من القضايا الحملية[4]:

---

1 ـ **الموسوعة الفلسفية** ص 25

2 ـ ينظر المرجع السابق ص 25

3 ـ د / مهدي فضل الله ، **مدخل إلى علم المنطق** (المنطق التقليدي) الطبعة الثالثة دار الطليعة بيروت ـ لبنان ـ 1985 ص 119

4 ـ ينظر نفس المرجع والصفحة

1 ـ الكلية المـوجبة: (ō م)

2 ـ الكلية السـالبة: (ō â)

3 ـ الجزئية الموجبة: (ǯ م)

4 ـ الجزئية السالبة: (ǯ â)

ويشتمل التقابل على[1] :

1 ـ التR̂اد - Contrariété :

وهو علاقة، يكون فيها التماثل والتشابه في الكمّ، والتباين والاختلاف في الكيف، بين قضيتين كليتين.

2 ـ التداخل ǨO' التR̂اد - Sub - Contrariété:

وهو التماثل والتشابه في الكم، والاختلاف في الكيف، بين قضيتين جزئيتين.

3 ـ التناȐ - Contadiction :

وهو العلاقة التي تتباين فيها قضية مع قضية أخرى، في الكم والكيف.

4 ـ التداخل - Sub – Alternation:

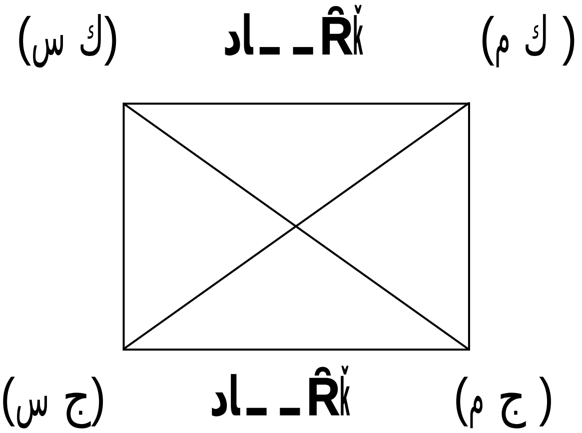
وهو العلاقة التي تتماثل فيها قضية مع أخرى في الكيف، وتختلف معها في الكم .

ويمكننا أن نبّين الاستدلال المباشر بواسطة التقابل، في المربع الآتي[2] :

---

1 ـ ينظر نفس المرجع والصفحة

2 ـ ينظر المرجع السابق ص 120 ـ 121



نرجع الآن إلى الأمثلة التي ذكرها (أرسطو) ، من خلال قانون التقابل، في الشكل الآتي:

التقابل	القȒية	الكيف	الكم	القȒية
تضاد	(ك س) : آرس	ـ	+	(ك م): ديونسيوس
تحت تضاد	(ج س) : درع	ـ	+	(ج م): كأس
تناقض	(ج س) : درع	ـ	ـ	(ك م): ديونسيوس
تناقض	(ك س) : آرس	ـ	ـ	(ج م): كأس
تداخل	(ج م) : كأس	+	ـ	(ك م): ديونسيوس
تداخل	(ج س) : درع	+	ـ	(ك س): آرس

وعلى هذا الأساس يمكننا تحديد التقابلات كما يلي:ويمكننا شرح هذا الكلام في الشكل الآتي:

أ = ديونسيوس ج = آيرس

ب = الكأس د = الدرع

لما كان **(**دبونسيوس) **و(**آرس) يتشابان في الكم، ويختلفان في الكيف، كانتا قضيتين كليتين، وعلاقتهما التضاد:

أ = ديونسيوâ   ǯ = ǈرâ

ولما كانت (الكأس) و(الدرع) تتشابان في الكم، ويختلفان في الكيف، كانتا قضيتين جزئيتين، وعلاقتهما تحت التضاد:

ب = الكǈâ   د = الدرţ

ولما كان (دبونسيوس) و (الدرع) يختلفان في الكم والكيف كانت علاقتهما التناقض:

أ = ديونسيوس ≠ د = الدرع

ولما كان (آرس) و(الكأس) يختلفان في الكم والكيف، كانت علاقتهما التناقض:

ب = الكأس ≠ ج = آرس

ولما كان (دبونسيوس) و(الكأس) يختلفان في الكم ويتشابان في الكيف، كانت علاقتهما التداخل:

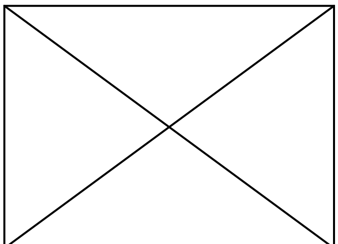
أ = ديونسيوس   ب = الكأس

ولما كان (آرس) و(الدرع) يختلفان في الكم، ويتشابان في الكيف كانت علاقتهما التداخل:

ج = آرس   د = الدرع

وعليه، فإنّ حدود الـازين تتقابل في مربع (أرسطو) كالآتي:

أ = ديونسيوس (تضاد) ج = آيرس



ب = الكأس (داخلتان تحت التضاد) **د = الدرع**

ونعود الآن إلى استنتاج (أرسطو) حين يقول: ".. ومن ثمّ، فإنّ الدرع يمكن أن يطلق عليها مجازيا كأس آريس (ب + ج) ، وتسمى الكأس درع ديونسيوس (د + أ)"[1].

إنّ الـ ـ از هنا، يتموقع في علاقة (التناقض) ، وعلى هذا الأساس أيضا، يمكننا أن نضع الـ ازات الأخرى في مربعات التقابل الآتية :

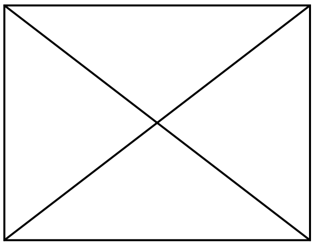
"شيخوخة النهار، وعشية الحياة" [2]

يكون الإجراء كالآتي:

أ = النهار ⟵ ج = الحياة

ب = العشية ⟵ د = الشيخوخة

أ = النهار (تضاد) ج = الحياة



1 ـ أرسطو : **فن الشعر** ص 186

2 ـ المرجع نفسه ص187

ب = العشية (تحت تضاد) د = الشيخوخة

وهنا أيضا، يتموقع المجاز في علاقة التناقض في :

شيخوخة النهار (د + أ)

عشية الحياة (ب + ج)

وكذلك الشأن، بالنسبة للمثال الذي اقتبسه (أرسطو) : ".. أو كما قال (امبدوكليس) : **"مغرب الحياة "**[1].

وهناك طريقة أخرى، توصّل إليها (أرسطو) عن طريق المنطق، حيث يكون الحد (ب) مجموعة خالية، وعليه، فلا نجد في هذا المربع سوى مجازا واحدا على عكس الأمثلة الأخرى، لأن علاقة التناقض بين الحد (أ) و(د) موجودة، أما علاقة التناقض بين الحد (ب) و(ج) ، فهي غير موجودة، لانعدام الحد (ب).

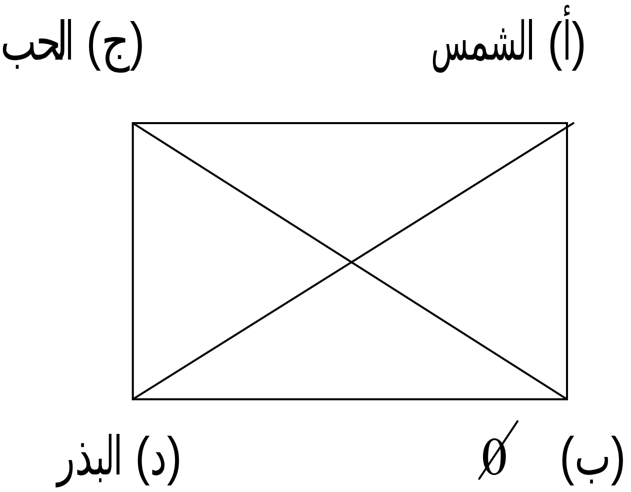
يقول (أرسطو) : "وقد يحدث في بعض الحالات ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس، وعندئذ، يمكن استعمال المجاز كما هو، فمثلا "**نثر الحب**"، يسمى اصطلاحيا (**البذر**) ، ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص، وهذه العملية **غير المسماة** (ب) لها علاقة **بضوء الشمس** (أ)، تماما كعلاقة **البذر** (د) **بالحب** (ج) ، ومن ثم، جاء تعبير الشاعر عن الشمس : "**يبذر نورا ربانيا**" ، (د + أ)"[2].

ويمكننا بسط هذا الكلام في الشكل الآتي:

---

1 ـ نفس المرجع والصفحة

2 ـ المرجع نفسه ص 187



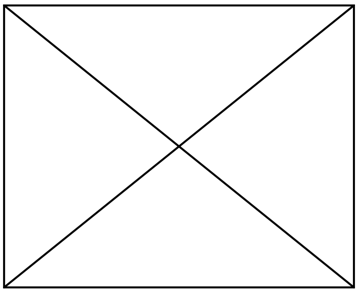
إنّ الحد هنا، هو مجموعة خالية، والمجاز يتموقع في العلاقة (د + أ).

"وهناك طريقة أخرى، يمكن أن يستخرج بها هذا النوع من المجاز، ذلك أنّه، عندما نسمي شيئًا باسم شيء آخر، نسقط عن هذا الشيء الآخر صفة من صفاته التي تميزه، مثال ذلك أنّه، بدلا من أن نقول عن **الدرţ (كأسâ لاريÈ)** ـ كما هو الحال في المثال السابق ـ نقول **(كأسâ بلا خمرR)**"[1].

كما يمكننا – أيضا - شرح هذا المجاز، في الشكل الآتي، بالمربع الأرسطي نفسه :

1 ـ المرجع نفسه ص 187

(أ) ديونسيوس (ج) Ø (بلا Rر)



(ب) كأس (د) درع

ففي هذا المثال، نجد الحد (ج) هو الذي يمثل الـموعة الخالية، وعليه، يكون الـاز (ب + ج).

والشيء الذي نلاحظه، هو أن الـاز الذي كان الحد (ب) فيه، يمثل مجموعة خالية، والذي جاء في صيغة (د + أ) ، هو الـاز نفسه الذي كان الحد (ج) فيه يمثل مجموعة خالية، والذي جاء في صيغة (ب+ج) ، وعليه، فإن الجزأين معا سيشكلان علاقة التناقض، مثل باقي الـازات الأخرى.

وهذا يعني أن توظيف (أرسطو) للمربع المنطقي، كان هدفه توضيح الشكل والطريقة التي صيغ بـا الـاز، أي أن أرسطو أدرك أن الصورة هي شكل وليست محتوى، والذي يؤيد هذا الطرح هو اعتماد التحليل السيميائي على ما يسمى بالمربع السيميائي - **carré sémiotique** عند **(غرâlع)** ، ويلتزم هذا المربع بكل قوانين التقابل التي جاء بـا (أرسطو) في الاستدلال المباشر، ومربع التقابل[1].

ومن النقاط التي أراها جديرة بالتنويه، في تحليل (أرسطو) للصورة الأدبية، استعماله لمصطلح (التغير) ، وهو مصطلح دقيق، ذلك أنّ (التغيير) هو (استبدال)، والاستعارة في حد ذاتا استبدال.

---

1 - voir GREIMAS – COURTES **sémiotique dictionnaire résonné de la théorie du langage** collection n° 12 édition n° 02 classiques hachette aris 1989 page 29

ويمكننا بعد هذا العرض أن نتصور الفروق الدقيقة بين آراء (أفلاطون) و(أرسطو) في الجوانب الميتافيزيقية والبلاغية، فيما يلي:

أفلاطون	أرسطو
بلاغة فلسفية جدلية: تبناها من موقف أستاذه (سقراط) . وهي بلاغة تدعو إلى البحث عن الحقيقة.	**بلاغة سياسية استدلالية منطقية:** أراد، بموجبها التوصل إلى القوانين المنطقية التي تحكم الخطاب.
الطرح الميتافيزيقي: فلسفة أفلاطون هي البحث عن الحقيقة من خلال البعد الميتافيزيقي، للوصول إلى جوهر الأشياء.	**الطرح الواقعي:** ويتمثل أيضا في البحث عن الحقيقة لكن من خلال الواقع.
المحاكاة: ـ عند أفلاطون عامة. ـ صورة ناقصة عن عالم الكمال. ـ تبحث في ما هو كائن.	**المحاكاة:** ـ عند أرسطو تختصّ بالشعر فقط. ـ تكمل النقص الموجود في الطبيعة. ـ تبحث في ما يبغي أن يكون.
مفهوم الصورة: مرتبط بالتصورات الميتافيزقية، والمحاكاة والإلهام.	**مفهوم الصورة:** مرتبط بالتصورات البلاغية والتفسيرات المنطقية.

سنتتبع في هذا الفصل سيرورة الطرح الفلسفي الميتافيزقي، واستمراره، من خلال جملة الطرحات الفلسفية التي تبناها كبار الفلاسفة والمنظرون، كما نتتّبع مدى تطور البحث الفلسفي في ميدان علم الجمال والفلسفة الظاهرتية، في تناول موضوع الصورة الأدبية. وما ارتبط بالطرح البلاغي الأرسطي، فسوف أتناوله في الفصل الثالث، عند الخوض في علاقة أتباع (أرسطو) بالمنحى التعليمي.

الصورة الأدبية، ونظرية (الخيال) ، في التنظير الرومانسي

لقد كانت لهيمنة (الكلاسيكية الجديدة) على الفن، وتقييدها لحرّية الإبداع، من خلال كبتها للرؤى النقدية، وللطرحات الجمالية، تعجيلا بسقوطها وإيذانا بانيارها، ليحلّ محلها تصوّر نقديّ جديد، بني على تحطيم القيود، وإطلاق العنان للحرية.

لقد وجد هذا التوجّه ضالته في المذهب الرومانسي، الذي أرسيت دعائمه ابتداءً من القرن (الثامن عشر) ، في أوروبا، مع أكبر منظري ذلك العصر (كانط - Kant) و(هيغل - Higel) ، أين كانت آراؤهما وأفكارهما أسسا ومرتكزات قامت عليها (نظرية التعبير) ، و(نظرية الخلق).

إنّ الخط الفلسفي الذي سار عليه كل من (كانط) و(هيغل) ، هو الخط المثالي، أو ما أطلق عليه بالمثالية الذاتية، وعلى هذا الأساس، كانت المثالية الرومانسية إحدى مصادر الفن والجمال، مادام مصدر الشعر – في مذهب هؤلاء - إلهيا، يعتقد بفكرة (الإلهـام) ، ومن هنا، كان الشعراء الرومانسيون يتغنون بآلهة الشعر (la muse)[1] في أشعارهم، ويناجونا، ويطلبون منها المدد الشعري.

إنّ القيود الكلاسيكية التي تكسرت من معصم أدب العصر بعدما أدمته، قد أعطت المبررات الفنية المسوّغة لحركة أدبية نقدية جديدة، تتمتع بكامل الحرية الإبداعية، وبكامل حقوق التجديد. فبدلا من الشعر الدرامي الذي كان مهيمنا طيلة العصور الكلاسيكية، مع (راسين) و(كورناي) و(موليير) و(شكسبير) ، انتفض الشعر الغنائي، فاتحا مجالات جديدة، ومنابع متنوعة للشعراء، كانت الطبيعة الملجأ المكين، يلوذون إليها، متّخذينها متنفسا لمواقفهم وعواطفهم، ومجالا رحبا لأحلامهم ورؤاهم، ومعينا سائغا صورهم وأخيلتهم، ومعجما ثرّا للغتهم. وعلى

---

1 ـ voir Alfred de Musset, la nuit de Décembre

أعتاب هذا الاتجاه ولدت أكبر النظريات الجمالية (نظرية الخيال) التي كان للصورة الأدبية فيها أوفى نصيب. ذلك الذي سوف يجده في الصفحات الآتية.

نظرية الخيال عند كولريدج - Coléridge:

يصف (ريتشاردز - Richards) نظرية الخيال عند كولريدج – Colérigeبقوله: "من الصعب إضافة شيء إلى ما قاله، إلاّ في طريقة التفسير، على الرغم من إمكانية إقصاء بعض الأمور منها، دون أن تخسر ميزتا"[1].

لقد سار (كولريدج) على خطى (كانط) ، في تقسيم الخيال إلى خيال إنتاجي عام، موجود عند كلّ الناس، وخيال Pالي مبدع وخلاق، موجود عند الفنانين والشعراء والمبدعين. فكان تقسم (كولريدج) للخيال قريب من هذا المنوال، حيث يراه في قسمين:

1 ـ خيال أولي: وهو القوة الحيوية في كلّ إدراك إنساني، وهذا النوع تتمحور حوله الوظيفة العلمية.

2 ـ خيال ثانوي: وهو صدى الخيال الأولي، حيث يتفق مع الأول في نوع العمل ويختلف عنه في الدرجة والطريقة[2].

ولقد سار على هذا المنهج الفلسفي المثالي كلّ من منظري المذهب (البرناسي) والمذهب (الرمزي) ، ولذلك يكثر الرمزيون من استعمال الإيحاء والتجريد في بناء الصورة الشعرية[3].

---

1 ـ ريتشاردز مبادئ **النقد الأدŸ** 2002 ص 234.

2 ـ ينظر محمد غنمي **هلال النقد الأدŸ الحديث** ص 412.

3 - voir Charles Baudelaire, **fleur du mal**

تجلّت أعمال الرمزيين في تفكك الصور والنماذج الفنية، حينما "استبدلوا النموذج الفني المجسد لحالة حياتية ملموسة، برمز ينطوي على سلسلة كاملة من المعاني، لتنقلبت هذه التعددية في المعاني المقصودة بذاتها، إلى نسق الشكل كليا، فتغدو صلات الترابط بين انطباعات الشاعر والصور التي يقدمها أكثر تباعدا وتعقيدا، واستعصاء على فهم الجميع عدا الشاعر نفسه، لدرجة أمست أعمال بعض الرمزيين أشبه بالأحاجي"[1].

أما السرياليين، فقد اعتنوا بالصورة الشعرية ذات الدلالات النفسية، حيث يرون في الصورة العنصر الجوهري للشعر، وهي من نتاج الخيال والإلهـام[2]، مما عرّضهم للانتقاد. يقول س.بيتروف : "في أعمال السرياليين والتعبيريين، يستبدل التصوير الملموس للأشياء، برموز ومفاهيم تجريدية مغرقة في الغموض والنسبية، حين سعى التعبيريون، برفضهم الاهتمام الانطباعي بالجزئيات والتفاصيل إلى التقاط النقاط الأساسية المهمة، وجواهر الظواهر، لكن صورهم ونماذجهم تذهل بتجريديتها العارية، وبشكلانيتها الفنية، وليس أبطال مؤلفات الكتاب التعبيريين سوى ظلال غير متماسكة، منقطعة زمانيا ومكانيا، مهمتها تجسيد تأملات المؤلف حول ظواهر الواقع في معانيها العامة، وهكذا يهبط في فن الكلمة ـ تدريجيا ـ دور الوظيفة التصويرية للغة."[3]

الصورة الأدبية في الفلسفة الحديثة:

سأتناول هنا بعض الإجراءات الفلسفية المطبّقة في حقل الصورة الأدبية باختصار، وسأركز على الفلسفة الظاهرتية عند (غاستون باشلار).

---

1 ـ بيتروف.س **. الواقعية النقدية** ترجمة شوكت يوسف منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ـ سوريا ـ 1983 ص294.

2 ـ ينظر محمد غنمي هلال **النقد الأدبي الحديث** ص 423.

3 ـ المرجع السابق ص 294

التحليل الظاهراتي للصورة الشعرية عند غاستون باشلار:

ينطلق (غاستون باشلار - Gaston Bachelard) ، في تحليله للصورة الشعرية، من المنهج الظاهراتي، لإيمانه العميق، وثقته الكبيرة، بأهمية هذا المنهج في دراسات مثل هذا النوع، تبعا لقواعد الظاهراتية.[1]

إنّ الوعي يعطي الأهمية الكبيرة لذاتية الصور التي لا تحمل في غالب الأحيان سوى موضوعية ملتبسة وعابرة، وعليه، فالمنهج الظاهراتي يدفعنا - كما يقول باشلار - إلى محاولة الاتصال بالوعي المبدع للشاعر.[2]

لقد كان اختيار (باشلار) لعلم الظاهرتية دعوة إلى إعادة تحليل الصور المحبوكة بإخلاص، من منظار جديد، لإدراك كينونة أصالتها ذاتا، والاستفادة من إنتاجيتها النفسانية العظيمة[3].

لذا فإنّ (الظاهرتية) تستطيع أن تناول الصور الشعرية في كينونتها الخاصة، بمعزل عن كينونتها السابقة . يقول (باشلار) : "عندما نحاول تمحيص سيروة وعي على مستوى القصائد الشعرية، يتراءى لنا أننا نصل إلى حيز نسيان الكلام الجديد.. ويمكننا القول – ربما - أن الصورة الشعرية في تجديدها، تشق مستقبل اللغة"[4].

إنّ تسلّل العاطفة الميتافيزيقية إلى الفلسفة الظاهراتية جعلها تنظر إلى مكانة الواقع الطبيعي – حيث يجعل الوعي منه منطلقا له - مكانة ثانوية، إذ يفترض مجال الوجود الترنستندالي - transtandal الذي يؤسسه الوعي الخالص، فيمتلك هذا

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص5.

2 ـ المرجع نفسه ص6

3 ـ المرجع نفسه ص6

4 ـ المرجع نفسه ص7

الوعي بعدا روحيا، لما له من خيال، وإعادة تنظيم، وقدرة على الترتيب المثالي للواقع، إلا أن هذا التكشف الروحي للوعي الخالص سيتضح، في التحليل الظاهراتي، في شكل خطي دياليكتيكي، أما عند الشاعر، فإنّ هذا التكشف سيظهر على شكل وثبات لولبية داخل فضاء الـاز، حيث توجد الفكرة، أو الماهية في اللغة الشعرية.[1]

ومن ثمّ، فإن المنهج الظاهراتي الذي سلكه (غاستون باشلار) قد يبرز كلّ الوعي الذي هو سببُ أدbا تقلب في صورة الوعي في ذاته، وهو العمل الإنساني في مجال اللغة الشعرية.[2]

وينتقد (باشلار) منهج علماء النفس في تحليل الصورة الشعرية، مبرزا في الآن نفسه، قيمة المنهج الظاهراتي. يقول : "فضل الامتياز الذي تقدمه الفينومونولوجيا للأحداث الآتية، تجعلنا نتلقاها بصدر رحب، ويتقبل الصور الجديدة التي يأتينا بـا الشاعر، حيث كانت فينا منتزعة من كل الماضي، دون أن نتم بعقد الشاعر أو نلج تاريخ حياته، مهما كنا أحرارا في الانتقال من شاعر إلى آخر، أو من شاعر كبير، إلى شاعر صغير"[3].

إن الوصف التجريبي للظاهرة الأدبية عبودية للموضوع، حينما توضع القوانين عن طريقه، فتبقى الذات في وضع استسلامي، وإذا بالظاهراتي يضع هذه الوثائق على محور اهتمامه.[4]

التأيل والإلهام :

---

1 ـ د/وفاء إبراهيم،**الفلسفة والشعر** (الوعي بين المفهوم والصورة)دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة ـ مصر ـ 1999 ص146

2 ـ غاستون باشلار ، **شاعرية أحلام اليقظة** ص9

3 ـ المرجع نفسه ص7

4 ـ المرجع نفسه ص8

يرى (باشلار) أنه، عند الاكتشافات الكبرى، تصبح صورة شاعرية ما، بداية عالم، وبداية كون تخيله الشاعر في أثناء تأمله الشارد . إنّ الإنسان يمتلك مقدرة نفسانية عظيمة، تتجلى في إنتاجية (التخيل) ، إلا أننا لا نأخذ بما يسمى بظاهرية الاستسلام، أو بما يتعلق بصفات التخيل، فالعالم الظاهراتي، يحاول أن يعيش وثبات هذا التخيل من جديد، حيث يتم ابتلاع العالم الواقعي بالعالم التخيلي[1]". إنّ المقارنة بين الشعراء الموهوبين، ستكون سبب ضياع أساسي للإلهام، فكلّ مقارنة تنقص من القدرات التعبيرية التي تمتلكها التعابير المقارنة، وكلمة الإلهام عامة جدا .. وأما فكرة (الملهمة - la muse) ، ففكرة قد تساعدنا في إعطاء كينونة الإلهام"[2].

ومن هنا، فإنّ (الظاهراتي) لا يمتلك وسائل إيقاظ وعي الشاعر عند ألف صورة تنام في الكتب، إنّه ينبهر أمام الصورة الشاعرية، بل ينهار، ويستمر (باشلار) في توضيح أهمية (المنهج الظاهراتي) في تحليل الصورة الشعرية، وذلك عند التميز بين الحلم والتأملات الشاردة، والسبب في ذلك، أن التدخل الممكن في هذه التأملات، سيشكل مؤشرا حاسما. إنّ "التأمل الشارد، على عكس الحلم، لا يمكن سرده لنقل التأملات الشاردة، يجب أن نكتبها بتأثر وذوق، أن نعيشها من جديد أحسن من السابق، لأننا نعيد كتابتها"[3].

وهكذا، فإنّ (باشلار) لا يحيد عن الخط الفلسفي الظاهراتي في تحليل الصورة الشعرية.

جدلية المذكر والمؤنث في الأحلام الشاردة:

---

1 ـ المرجع نفسه ص9

2 ـ المرجع نفسه ص16

3 ـ المرجع نفسه ص10

تتمثل (ديالكتكية) المذكر والمؤنث، في سيرها على وتيرة الأعماق، أي إنا تسير من الأقل عمقا، في المذكر، إلى الأعمق، في المؤنث.[1]

وعن التأملات الشاردة في الكلمات المؤنثة، يقول باشلار: " أنا في الحقيقة حالم كلمات، كلمات مكتوبة، حيث تدور عملية تشريح الكلمات، علينا أن نعيشها جزءا جزءا ، في التأملات الشاردة الداخلية التي هي ذات جوهر أنثوي[2].

إنّ (باشلار) ينطلق، في أحلامه الشاردة، من تلك الكلمات المؤنثة العذبة النهايات - يقصد بالنهاية العذبة الحرف (E) المضاف إلى المذكر في الفرنسية – غير أنّ تركيزه كان على تلك الكلمات التي يشرب فيها المؤنث كلّ أجزاء الكلمة، مثل :

La Loire - L'aube - La Seine - La Moselle

فالكلمات الثلاث الآتية : Le Rhome – Le Rhin التي هي عند (بشلار) وحوê لغويـة، هي، في حقيقة أمرها، كلمات مذكرة[3]. يقول (بشلار) : "وبالطبع، لم تكفني – يوما – مجرد الزيادة القواعدية لحرف (E) في الفرنسية، المضاف إلى اسم له وظيفته المهمة في المذكر، كلا، لم يكفني هـذا - يوما - في تأملي القاموس، لإعطائي رؤية الأنوثـة العظيمة كما يجب أن أشعر بها، إنّ الكلمة هي مؤنث، من أولها إلى آخرها، إنّها موهوبة .."[4].

ويصطدم (باشلار) ، في تأملاته الشاردة، ببعض الكلمات المؤنثة في اللغة الفرنسية، مما لا يستدلّ على أنوثتها، بحرف التأنيث، مثل كلمة (البحر - La mer) ، فالبحر بعظمته وعمقه لا تنطبق عليه صفة الأنوثة، وعلى نقيض من ذلك،

1ـ المرجع نفسه ص54

2 ـ المرجع نفسه ص21

3 ـ المرجع نفسه ص30

4 ـ المرجع نفسه ص32

فبعض الكلمات مثل كلمة (الشمس - Le soleil) ، وهي على ما فيها من حنان ودفء، لا تنطبق على الاسم المذكر، ويقاس على ذلك كلمة الجبل - la montagne ، بما فيها من عظمة وقوة لا تنطبق على الاسم المؤنث.

وهنا أقول: لو أن (باشلار) علم ما في اللغة العربية من سحر، في تطابق دوالها مع مدلولاتا، لحوّر ما اعتقده في تأملاته الشاردة، أو أنصف العربية أمام الفرنسية، فأقـرّ بفساد انزياحيتها، في ما طرحه من مسألة الذكورة والأنوثة على الأقل.

فالكلمات المؤنثة التي رأى فيها (باشلار) وحشية المذكّر، هي في العربية مذكّرة بالأصل، قد تحققت فيها وحشيتها – على حدّ تعبيره – البحر بجبروته وهيمنته، والجبل بمنعته وشموخه، وفي المقابل، كانت الشمس في العربية مؤنثة، دلّت عن رقّة ودفء وحيوية – كما يعتقد من حرم متعتها من أهل المناطق الباردة – بل إنّ من سيميائية الاسم في العربية أن تحوّل الدلالة بلمسة سحرّية، من قوة المذكّر إلى ضعف المؤّنث، وذلك بتأنيث اللفظ بعلامة التأنيث الإعرابية، مثل الذي فهمه (بشلار) في تأملاته الشاردة.

ولعلّ مثالنا الذي نستدلّ به على ذلك كلمة (بحر) المذكّرة في العربية، المؤّنثة في الفرنسية، إذ يكفي أن يستعمل التصغير المؤنث حتى يفقد البحر تلك الفحولة، فيغدو مع صيغة (بحيرة) هادئا مسالما، ذلولا مطواعا.

بول ريكور ونظرية الاستعارة:

يعتبر (بول ريكور- Paul Ricoeur) من الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا، في أبحاثهم، بنظرية (الاستعارة) ، من منظور فلسفي ميتافيزيقي.

ويمكننا أن نتعرّف على بعض طرحاته الفكرية والفلسفية، من خلال كتابه "الاستعارة الحية - la métaphore vive " الذي يقول فيها: "ليس للاستعارة وجود

إلا داخل الميتافيزيقا"[1]، ويشرح هذه المقولة قائلا: "إنّه، في هذا السياق الممزوج بوضع تعادل لهذين التحويلين: التحويل الميتافيزيقي، من المحسوس إلى اللامحسوس، والتحويل الاستعاري، من المعنى الأصلي، إلى المعنى التصويري"[2]، وعليه، فالاستعارة لا توجد إلا في داخل الميتافيزيقا[3].

1-Paul Ricoeur; **la métaphore vive** p.357.
2- Ibid p. 358.
-3Ibid p. 359.

الفصل الثاني

الصورة الأدبية
في ظل الشعرية البلاغية

البلاغة والشعرية :

لقد رأينا، في الفصل السابق، أثر الفلسفة والمنطق على البلاغة، وهذا أمر طبيعي، كون كلّ العلوم، بما فيها البلاغة، قد درست تحت تأثيرهما.

أما الشعرية، فلم تظهر إلاّ بعد البلاغة، وكردّ على السوفسطائيين، حين ألف أرسطو "كتاب البلاغة"، ثم "كتاب الشعرية" . يقول (**تودوروف** - **Todorov**) : "ليس من قبيل المصادفة، على كل حال، إذا كانت البلاغة قد وضعت إلى جانب الشعرية، في زمن استمر حتى عصر النهضة، وكان قائماً في اليونانية القديمة واللاتينية. ويجب أن نقول - أيضاً - بأنّ الشعرية لم تأت إلاّ بعد البلاغة، ومن مهامها، أن تقنن قوانين الخطاب غير الأدبي"[1].

ومنذ ظهور الشعرية، قلّ تأثير علم البلاغة، وفسح المجال لحركة التنظير الأدبي، ابتداءً من ورثة أرسطو : (**شيشرون** - **Cicéron** ، **وكنتليان** - **Quintelien** ، **وهوراس** - **Horace**) ، إلى عصر النهضة وبداية ظهور الكلاسيكية الجديدة.

لقد فتح الباب للشعرية، لتحذو حذو البلاغة والنقد، غير أن الأمر لم يكن بهذه اليسر ، ذلك أنّ الحدود بينها لم تكن واضحة المعالم، على الرغم من الصلات القوّية التي تجمعها، أو تجتمع حولها، كتلك المهام المرتبطة باستنباط القوانين، والقواعد الفنية، والمعايير الجمالية التي ينبغي أن تتحقّق في النص الأدبي عامة، والنص الشعري بصفة خاصة.

---

1 - تودوروف تزيفتيان، **مفهوم الأدب** ترجمة محمد منذر عياشي الطبعة الأولى دار الذاكرة حمص- الجمهورية العربية السورية1991 ص56

لقد Pعت الشعرية بين هذه المهام كلّها، فكان لها السلطان القوي، والنفوذ البالغ الخطير في حركة التنظير الأدبي في أوربا، ليظلّ الأدب حبيس القواعد الفنية، والقوانين الشعرية إلى غاية بداية (القرن الثامن عشر) ، أين تحررت البلاغة من قيود هذه الشعرية، مع (دي مارسيه - Dumarsis) ، في كتابه (مجـازات - Tropes)، ثم في القرن (التاسع عشر) ، مع **(**فونتانييـه - Fontanier) ، في كتابـه **(**صـور الخطاب - Figures de Discours) ، وإنْ كانت مبادئ (التعليمية) قد بـدأت منذ فترة طويلة.

لقد ذهب (هنريش بليث - **Henrich Bleith**) إلى القول بأن البلاغة كانت تيمن على الشعرية، ذلك أنّ "الشعرية والبلاغة والأدب والفصاحة مثلت Pيعها، وحدة لا غبار عليها، فمن شعرية أرسطو إلى الشعرية الجديدة في القرون الوسطى، وصولاً إلى النظريات الكلاسيكية عند (سكاليجر) ، و(بوالو) ، و(بّو)، و(كوتشيد) ، هيمنت البلاغة على التفكير الشعري والمنطقي، واقتفى الأدب توجيهاتا، ومن جهة أخرى، تسرّب الأدب إلى المؤلفات البلاغية، ليمدّها بمجموعة من المقومات الأسلوبية، خاصة، وقد انتهت مرحلة تبادل التأثير بين البلاغة والشعرية مع الرومانسية وPالياتـا القائمة على العبقرية التي كانت ترفض فكرة الأثر المعتبر عند بلاغيي الانفعالات، وفكرة الصنعة في مجال الأسلوب، ومن الأكيد أنه ما تزال هناك في القرن (التاسع عشر) بلاغات ونظريات أسلوبية، غير أن الناس استمروا، إلى حدود أعمال **(كروâ – Croce)** ، يعتقدون أن (الشعر) الحق يختلف عن (لا الشعر) الذي ليس إلا بلاغة أدب مرتبطة بعصر ما"[1].

1 - هنريش بليث - **البلاغة والأسلوبية** ترPة محمد العمري دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء ù المغرب1999 ص21.

ومن المؤكد، أن ترسيخ الانصهار بين البلاغة والشعرية، لم يكن إلا لاحقا، وذلك بواسطة مفردات القرون الوسطى "حيث الفنون الشعرية فنون بلاغية، وحيث البلاغيون الكبار هم الشعراء، وهذا الانصهار هو جوهري، كونه يوجد ضمن أصل فكرة الأدب ذاتا"[1] .

لقد كان التركيز في الفترات الأولى - بعد المرحلة الأرسطية - على البلاغة، وكان جلّ ذلك استلهاماً، أو - لنقل - إعادة صياغة لأفكار أرسطو، حيث تجلّى ذلك في أعمال ورثة أرسطو، من بلاغيي العصر الروماني. وبعد نهاية القرون الوسطى، عادت البلاغة، لتحتلّ مكانتها في الدراسات الأدبية، جنباً إلى جنب مع الشعرية. يقول (**رولان بارت**) : "رأينا فيما سبق أن أرسطو قد دخل الغرب مرتين، مرة في القرن السادس مع (**بويس**) ، ومرة أخرى، في القرن الثاني عشر، بفضل العرب، وهو يدخل مرة ثالثة بواسطة شعريته. هذه الشعرية التي كانت مجهولة في القرون الوسطى، ماعدا بعض المختصرات المشوهة"[2].

الإنجازات البلاغية ما بعد أرسطو :

لقد كانت التصورات البلاغية لعصر (ما بعد أرسطو) اقتفاءً للأثر الأرسطي في بداية الأمر، ثم بدأ انحراف قوي وجارف، يتجه بالبلاغة وجهة رومانية بحتة، وخاصة مع آراء (**شيشرون - Cicéron**) الذي ورث مبادئ البلاغة الأرسطية، لكنه أجرى تحويلات عميقة في آرائه. فـ "**شيشرون** مدين بكلّ شيء لأرسطو، ولكنه يمسحه، إنّه يريد أن يدخل مضاربة (الذوق)"[3] ، وقد حاول (**شيشرون**)

---

1 - رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ص20

2 - المرجع نفسه ص37

3 - المرجع نفسه ص23

بالفعل، أن يجعل البلاغة رومانية[1]، وهذا الذي يفسر توجيه البلاغة وجهة تختلف عن الخط المنطقي الذي رسمه أرسطو للبلاغة، فبدل المنطق والاستدلال، يتّجه (**شيشرون**) إلى إعلان (الصياغة - **Elocutio**) ، والاهتمام بذا الجزء البارز من أجزاء البلاغة[2].

تضم بلاغة (**شيشرون**) مؤلفاته التي انطلق فيها من آراء (أرسطو) ، لتنحو منحى جديدا، منها[3] :

البلاغة في هيرنيوس : وهو تلخيص لبلاغة أرسطو، حيث يقوم بتقسيم الأسئلة مع ذلك مقام نظرية القياس الإضماري.

1- الابتكار الخطابي : وهو قضائي محض، خصصه للقياس الإضماري الظني، وهم قياس متطور، حيث المقدمة المنطقية أو كلتاهما متبوعتان بأدلتهما.

عن الخطيب : وهو أثر قد أولى قدر كبير من الأهمية.

2- بروتوس : يتحدث عن الفن الخطابي.

3- الخطيب : وهو صورة مثالية للخطيب.

4- المعاني المشتركة : مختصر في البلاغة.

5- التجزيئات : وهو مختصر صغير، يتضمن أسئلة وأجوبة.

إن الملاحظ لهذه العناوين، يدرك أن بلاغة (**شيشرون**) لا تولي الاهتمام للشعر، وإنّما كان اهتمامها الأساس بالخطابة، مما يفسر غياب (الشعرية) في مؤلفاته، كما يفسر أيضاً، ذلك الجدل الذي كان سائداً آنذاك، في روما، وفي باقي الإمبراطورية، وفي المقابل، نرى (الشعرية) تتسلّل إلى التنظير الروماني، مع (**هوراâ**

---

1 ù المرجع نفسه

2 ـ المرجع نفسه

3 ـ مرجع نفسه ص22

Horace -) ، في كتابه (فن الشعر) ، حيث إنّ جلّ آرائه مستوحاة من (كتاب الشعر(لـ (أرسطو).

هوراâ – Horace ، وفن الشعر:

يرى (هوراس) أنّه لا يمكن أن يسمح بالشعر الرديء أن يتسلّل إلى مملكة الفن، فالشعر شيء سام، وليس عمل حرفيّ، أو لهو هاو[1]، .. إنّه صناعة، ولكنها صناعة راقية نبيلة، تتطلب من الشاعر كلّ جودة وأناقـة[2]. وإنّ (الموهبة) وحدها لا تكفي، ذلك أنّها بحاجة إلى (الفنّية)، فـ (الفن) بدون (العبقرية) لا يبدع شيئًا عظيما، و(العبقرية) بدون (الفن) لا تخلق شيئًا ذا قيمة[3].

الصورة الأدبية، والمعايير الشعرية عند هوراâ:

لا يمكن لأي عمل فني - رسما كان أم شعرا - أن يقوم على غير الوضوح والتناسق والترتيب، إذ القاعدة تقتضي في معايير الشيء (الجميل) أن يكون واضحا متناسقا مرّتبا . يقول (**هوراâ**) : "لنفترض أنّ رساما حاول أن يلصق رأس (رجل) بعنق (حصان) ، ثم يكسو الكلّ بـ (ريش طائر) .. إنّ هذا لشيء مضحك، ومن شأن هذه اللوحة أن تعطينا صورة غير واقعية، شبيهة – تماما – بأحلام المريض[4].

وإذا كان الذي رأيناه من (هوراس) ، يحدّد موقفه من بلاغة (أرسطو) ، فإنّ (**كنتليان - Quintilien**) ، ربما كان أكثر وفاء للبلاغة الأرسطية، على الرغم من توجّهه التعليمي فيها – بحكم وظيفة التعليم التي كان يمارسها – ذلك الذي

-1Horace **L'Art poétique** chapitre III .ligne 361-385
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html
2- Ibid chapitre III . .ligne.386-390
3-- Ibid chapitre VI . .ligne 295
4- Ibid chapitre I . .ligne 1-37

سنحيط ببعضه، في الفصل الثالث، عند تعرّضنا إلى البلاغة والمبادئ التصنيفية التعليمية.

الصورة الأدبية، في ظل الحركة (التنظيرية) ، عصر النهÊة الأوربية:

بدأت المعالم (التنظريّة) للفن تظهر، منذ تشكل Pاعة **(الثريا - la pléade)** في القرن (السادس عشر)، ومعها، بدأت خيوط القوانين والقواعد تحيك نسجها خيطا خيطا، من خلال (المنظومات الشعرية) تحديدا، ثم من خلال (الصياغات النظرية) لمسائل الفن والجمال، عند (الكلاسيكيين) بصفة عامة.

ولم يأت القرن (الثامن عشر) حتى كانت الكلاسيكية قد وطدت أركانا، وأبرزت معالمها، وبلورت أفكارها العامة، من خلال قوانين صارمة، وقواعد ملزمة، صاغها **(بوالو - Boileau)** صياغة شعرية، في كتابه (فن الشعر - **L'art Poétique**).

غير أننا نلمس - ونحن بصدد البحث عن تصوّر عام للصورة الأدبية، عند منظري هذا العصر – ما يوهم بالتناقض، في آراء (Pاعة الثريا) ، بين أفكار **(رونسار - Ronsard)** من جهة، وأفكار **(ماليرب - Malherb)** من جهة أخرى، حول مسألة الصور الأدبية، بوصفها (صناعة) ، ليشمل الأمر – بعد ذلك - موضوع الخيال والعبقرية، ولإدراك أبعاد هذا التناقض (أو شبهه) ، سنعرض، وباختصار، أفكار هذين المنظّرين :

1ـ مØãĒÆ رونسار – Ronsard:

عاد كلّ من **(رونسار - Ronsard)** ، و**(دي بلليه - Dubelley)** إلى المنطلقات الميتافيزيقية (الأفلاطونية) ، في قضية (الإلهام) ، كونه الدافع الوحيد لانبثاق العبقرية، "وكان **(رونسار- Ronsard)** ، وخلفاؤه المباشرون، يطلبون من الشاعر أن يتخلى عن منطق عقله الضيق، وأن يخرج من هذه الأطر المبتذلة، والشديدة القسوة، ليستسلم إلى نوع من الا٢طاف .. مدفوعاً بجنون (العبقرية) الطليقة، المتحرّرة من كلّ عقال"[1].

ومهما بلغ الشاعر من العبقرية، فإن خياله ليرتبك ويرتجّ أمام صرامة القواعد، وقسوة المعايير الجمالية والفنية[2]، ومن هنا، كانت ضرورة المطالبة بحرية الشاعر الكاملة التي لا ينبغي أن تقيّد من انطلاقتها، أو يحدّ من مجال عبقريته.

لقد كان **(رونسار)** مؤمنا بالخيال، وما يضفيه من دلالات صريحة وبسيطة على الأشياء، والشعر بدون إبداع (تشبيهات، وصور، وأوصاف) لا يكون مستحباً. هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الرومانسيين الداعي إلى الحرية والانطلاق في مجال الإبداع، وسلطة الخيال المطلقة في العملية الشعرية.

2ـ مØãĒÆ **(ماليرب Malherb)** :

لقد حطم **(ماليرب)** سلطة الشاعر التي منحها إياه **(رونسار)**، ففي رأيه: أنّه "لا ينبغي لـ (الشاعر) أن يدعي (الوساطة) بين (الله) و(الناس) ، أو يزعم أنه

---

1 ـ فونتياغم، **المØãĒÆ الأدبية الكﮑى في فرنسا** الطبعة الثالثة دار منشورات عويدات بيروت ـ لبنان ـ 1983ص24

2 ـ رجع نفسه ص32

الكائن المتمّيز المتفوق، إّنه – قبل كلّ شيء – صانع أشعار، ولا يطلب منه سوى إتقان هذه الصنعة"[1].

إنّ هذا الموقف، يرتكز على فكرة الصياغة والصنعة، لا الخيال والإلهام، وذلك الذي نادى به (أفلاطون) ، منذ زمن سحيق، فليس للشعر - كما يرى **(ماليرب)** - سوى قوانينه الخاصة التي تنسق أجزاءه، وحينئذ يصبح عالم الشعر مغلقاً، ويغدو العقل القاعدة الخارجية الوحيدة التي تستطيع أن تؤلف نظامه الخاص[2].

إنّ القوانين والقواعد الشعرية التي دعا إليها **(ماليرب) ،** مستلهمة من النظرية الشعرية الأرسطية من دون شكّ، وهي القواعد التي سيطرت قرابة (أربعة قرون) على التفكير التنظيري (الشعري والبلاغي) ، في مجال إقامة المبادئ الجمالية، والمقولات الفنية المؤسسة لأدب جديد قائم على قواعد ثابتة .

فأفكار **(ماليرب)** وآرائه قد تبدو متناقضة مع آراء **(رونسار)** ، خاصة، في قضايا الخيال - كما أسلفنا - حيث إّنه لم يجعله مقياساً لإبداع الشاعر، بل لم يعر الوحي والإلهام اهتماماً، ولم يلتفت إلى العاطفة على الانطلاق[3].

وعلى هذا الأساس، نفهم دعوة **(ماليرب)** إلى الاهتمام بالعقل، والتزام الوضوح، كون العقل، في ميدان الفن، قد يعارض الخيال والإلهام، ذلك أنّ الأمر يتعلق بعقل شامل، يحتكم إلى الكليات، ولا يمكنه أن يخضع للتغيير أو التبديل،

---

1 ـ المرجع نفسه ص23

2 ـ المرجع نفسه ص24

3 ـ المرجع نفسه ص27

وليس هناك عقل فردي خاضع لحرية إلهام صاحبه، ليبقى العقل الأداة الوحيدة التي يجب أن ينير طريق النقد[1].

إنّ إبعاد الصورة – من خلال إبعاد الخيال - من مجال وضع القواعد الأدبية والشعرية، كان له أثر كبير في حركة التنظير الكلاسيكي، خاصة مع **(بوالو - Boileau)** ، في القرن (السابع عشر) ، ومؤلفات كلّ من **(راسين - Racine)** ، و**(كورناي - coronielle)** الشعرية في فرنسا، كما كان استعمالهما للصورة، في مجال الشعر، استعمالاً ضيقاً، وفي حدود ما تسمح به قوانين التنظير، وخاصة في أشعار (راسين) الذي ظل طوال حياته الأدبية وفياً مخلصاً لهذه القوانين . وفي مقابل العبقرية التي ناد بها (رونسار) ، تظهر الصنعة عند (ماليرب) التي ستغدو - فيما بعد - المفتاح الشعري للشعر الكلاسيكي برمته.

3ـ لابروبير - La Bruyére :

لقد كانت آراء **(لابروبير)** مطابقة - تماماً - لآراء **(ماليرب)** ، في زهدها في الخيال، محذرة من أن "تحتوي أحاديثنا، أو كتبنا على الكثير منه، لأنه الخيال، لا ينتج – في الغالب - إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا، ولا تجدي نفعا في صواب الرأي، أو قوة التمييز، أو في السمو بحالنا، لذلك، يجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم، والعقل الراجح، فتكون أثراً لنفوذ بصيرتنا"[2].

ولقد أثّرت هذه المواقف والآراء، في حركة التنظير الكلاسيكية في القرن (السابع عشر) ، وتبلورت مع الشاعر المنظّر **(بوالو - Boileau)** الذي كان يرى أن الخيال موهبة عظيمة، لا يستطيع أي شاعر حقيقي، الاستغناء عنها، فإذا ما استمر الشاعر في اللعب بها، فإنّه لن يصل إلى الكمال الفني الجمالي. وعليه – إذا -

---

1 ـ المرجع نفسه ص50 و 51

2 ـ ينظر محمد غنيمي هلال **النقد الأدبي الحديث** ص 410

أن يكبح عقله جماح خياله، ويسيطر عليه سيطرة تامة. وعلى الشاعر – إذا ما انحرف عمّا هو طبيعي - أن يحترم قوانين العقل التي تحدد له ما هو ممكن، أو محتمل[1].

ويحاول (يوالو) أن يضيف إلى القاعدة التي دعا إليها (أرسطو) ، وهي قاعدة "المستحيل المحتمل خير من الممكن المستحيل" وضمن مقاييس الجمال، معادلة الممكن الواقعي المحتمل، المبرّر فنياً وجمالياً.

وعلى العموم، فإنّ حركة التنظير الكلاسيكي قد هونت من شان الخيال، وقدست سلطة العقل، كما حدّت من استعمال الصور في الشعر ، بوضعها تلك الشروط التي يمكن حصرها في الآتي :

1- أن تُستمد التشابيه من أشياء حسية، ومن مهن مألوفة، حتى تعطي القوة الواقعية.
2- أن تبعد الاستعارة والمجاز من العمل الشعري، وتتقّيد بالتشبيه بالمادي المحسوس، حتى لا يعطي أي نفوذ للاستعارة.
3- لابد أن تكون التشابيه واضحة الدلالة.

والملاحظ لهذه القوانين، يدرك سلطة (الشعرية) على العمل البلاغي، ونفوذ هذه المعايير في تشكيل الصورة الأدبية.

1 ـ الرجع نفسه

الشعرية البلاغية العربية

إنّ المتأمل للتراث البلاغي عند العرب، يدرك مدى التداخل والتشابك بين الآراء، والطرحات البلاغية، وتباين مناهجها في ذلك، مما يحمل إلى التساؤل ما إذا كانت للعرب (شعرية) بلاغية ؟ . وإذا كانت الأمر كذلك، فهل هي شعرية أرسطو؟

إنّ الكلام عن (الشعرية) هو الكلام عن (علم الشعر) ، أو عن (علم قواعد الشعر)[1] ، أو عمّا اصطلح عليه العرب بـ (صناعة الشعر) التي بها تستنبط القوانين الفنية في الأدب، ومن خلالها، يحكم على الأثر الأدبي بالجودة أو الرداءة، وذلك في حدود صياغته ونظمه، إلى جانب سلامة الذوق، وأصالة الطبع فيه، مع الامتثال لسنن العرب في كلامها.

وأنّ المتتّبع لهذا المنحى الشعري، لا يكاد يستشعر في أعمال البلاغيين العرب امتثالا حقيقيا لشعرية (أرسطو) التي – ربما – تكون قد تسربت في أثناء مخالطة النقاد العرب لمترجمات الآثار النقدية اليونانية، أو تعرّفهم على تراث (أرسطو)، ذلك أنّ الشعرية البلاغية العربية، وإن تأثرت، في بعض اتجاهاتها، بالشعرية الأرسطية، إلا أنّها استطاعت أن ترسم لنفسها منهاجاً بلاغيا خاصاً "مخالفاً - في أساسه - لمنهج أرسطو .. إذ قصد (أرسطو) إلى وسائل الإيحاء التي غايتها الإقناع وجلاء الحقائق، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هي وسائل لهذه المعاني .. ولكن الباحثين في البلاغة من العرب - منذ البداية - لجأوا إلى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتتبع لكلام العرب، وحصر ما أجازوه، وجرت به عاداتهم"[2].

---

1 – انظر جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ص 9

2 - انظر محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص.237.

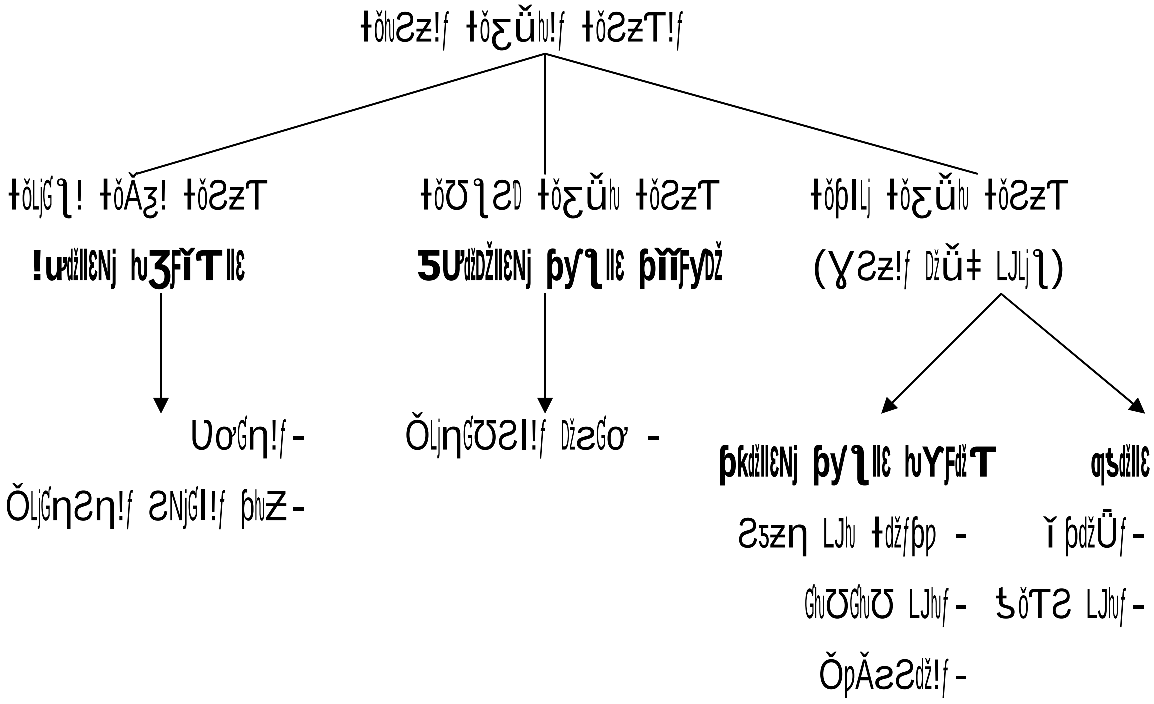
والمطّلع على الشعرية البلاغية العربية، يجدها تنقسم إلى اتجاهات ثلاثة:

1- اتجاه يتمثل في شعرية بلاغية عربية أصيلة، تمزج بين معايير الشعر والبلاغة والنقد.

2- اتجاه يتمثل في شعرية أرسطية، تمزج بين معايير الشعر والمنطق.

3- اتجاه لغوي لساني، يتمثل في الصياغة والنظم .

ويمكننا صياغة هذه الاتجاهات الثلاث في الشكل:



أولا الشعرية البلاغية النقدية

لقد انطلقت الشعرية العربية من منطلقات أصيلة في تراثنا البلاغي، واعتمدت على سنّ المعايير والقوانين الشعرية، من القرآن الكريم، وأشعار العرب، ونثرهم المأثور، واستخدمت القواعد في نقد الشعر، وميّزت بين جيده ورديئه، من خلال ما استنبطته من مرجعيتها الأدبية، ومدونتها الشعرية.

وحين نتتّبع هذا الاتجاه من الشعرية، نجده يسير في خطين متوازيين:

1. خط يركز على صناعة الشعر، وهو خط (قدامة بن جعفر) ، و(ابن طباطبا) ، و(المرزوقي).
2. خط يركز على تطبيق المعايير في النقد الأدبي، وهم خط (الآمدي) ، (ابن رشيق القيرواني).

ولا يمكننا، في هذا المقام، أن نحصر كلّ الآراء النقدية والمعايير الشعرية، في الموروث العربي القديم، بل سنكتفي ببعض النماذج، ممثّلة في آراء (قدامة بن جعفر)، و(ابن طباطبا) ، و(الآمدي) ، و(ابن رشيق القيرواني) ، على الرغم من وجود آراء وطرحات مشابهة وردت في كتب البلاغيين العرب، لا تبعد، في طرحها لهذه القضايا، عن النماذج التي سنعرضها.

1 ـ وصناعة الشعر، وسنن كلام العرب:

ـ أولا: ابن طباطبا:

إنّ قراءة سريعة، في كتاب "عيار الشعر" تعطي الانطباع العام حول مقاصد (ابن طباطبا) في مؤلفه، وأنّه يبحث في المعايير البلاغية، والسنن التي انتظم عليها كلام العرب، يتجلى ذلك في تعريفه للشعر، الذي يرى بأنه "كلام منظوم بائن عن

المنثور"[1]، ويجعل لذلك مقياساً، هو صحة الطبع والذوق. يقول (ابن طباطبا): "ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[2].

ويرى الدكتور إحسان عباس[3] ، أن هذا التعريف لحد الشعر قاصر، وأرى غير ذلك، فابن طباطبا كان دقيقاً عندما ميز بين الشعر وبين النظم، فالشعر ليس أوزاناً وقوافي، وكلامه في هذا المعنى واضح، فمن لم يمتلك صحة الطبع والذوق، لا يؤلف شعراً، بل يقيم نظماً، ويرصف لفظاً موزونا مقفى، وهذا أساس الي صحيح أقرّه النقد الحديث، وذلك عند ظهور إشكالية **القصيدة المنثورة - Le Poème en Prose** ، في نهاية القرن (التاسع عشر)[4].

سنن العرب في التشبيهات :

يركز (ابن طباطبا) ، بشدة، على سنن العرب في استعمالها للتشبيه، ويجمعها في لائحة من الموضوعات، يقول: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركها عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبرّ: صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على

[1] - ابن طباطبا، **عيار الشعر** تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع دار العلوم1985 ـ الرياض ـ السعودية ص6

2ـ المرجع نفسه، ص.6.

3 ـ ينظر إحسان عباس **النقد الأدبي عند العرب** دار الشروق للنشر والتوزيع عمان-الأردن1986 ص134

4 ـ انظر في هذا المجال جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ص19

اختلافها: من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكلّ متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه، فضمت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها، إلى ما في طبائعها، وأنفسها، من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها، وشدتها، ورضاها، وغضبها، وفرحها، وغمها، وأمنها، وخوفها، وصحتها، وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها، وخلقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت"[1].

يقول إحسان عباس، معلقاً على هذا النص : "للعرب – إذا - طريقة خاصة في التشبيه، من وحي بيئتهم، ولهم مقاييس يعتمدونا في المدح والذم، ولهم أيضاً سنن من معتقدات لا تفهم معانيها إلا بالتحصيل، وهي أشبه بالمنجم الأسطوري الذي لابد للشاعر أن يغترف منه عند الحاجة"[2].

لكننا، عندما نرجع إلى نص (**ابن طباطبا**) ، نجده قد فصل، في جميع الموضوعات التي يتأسس عليها التشبيه، كما نجده قد حدّد السنن التي يقوم عليها ذلك، ويمكن إدراكه في النقاط الآتية:

إنّ التشبيه عند العرب ينطلق من:

1- المعرفة لأحوال المحيط بهم.

2- ما يدرك بالملاحظة العينية.

3- ما يقتبس من وحي التجربة.

وتدخل تحت هذه المحاور الثلاث:

---

1 ـ ابن طباطبا **عيار الشعر** ص 15

2 ـ إحسان عباس **النقد الأدبي عند العرب** ص 135

1- البيئة الزمانية.

2- البيئة المكانية.

3- ما يوجد في البيئة من حيوان ونبات وجماد.

4- ما يجدّ في الحياة الاجتماعية.

5- ما تقوم عليه أخلاق الناس، محمودة كانت أم مذمومة.

6- ما تقوم عليه طبائعهم، وأمزجتهم، في فرحهم وحزنهم.

7- أيامهم وحوادثهم في حربهم، وسلمهم.

8- تدوين أحداث مراحل أعمارهم من الطفولة إلى الهرم ومن الحياة إلى الموت.

وإذا عرفنا هذه القوانين، فهمنا السبب الذي جعل (**الآمدي**) يتحامل على (أبي تمام)[1]، كما يمكننا - أيضا - فهم الإجراءات النقدية التي بنيت على هذه الأسس والقواعد التي يمكن أن تكون نواة لشعرية بلاغية عربية تعكس صميم الحياة العربية، بكل مظاهرها الاجتماعية، والنفسية، والسياسية، والدينية، والثقافية.

وندرك من هذا – أيضاً - الحرص الشديد على التمسك بهذه المقاييس، بل ومحاولة التنقيب والبحث عنها، وإن كان الأمر عسيراً للعثور عليها في أشعارهم. يقول (ابن طباطبا) ، متوجها إلى القارئ : "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها، تشبيه لا تتلقاه بقبول أو حكاية تستغربها، فابحث عنه، ونقّر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة، إذ أثرتها، عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن

---

1 - ينظر الآمدي **الموازنة** بين **شعر ابن** تمام **والبحتري** تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف القاهرة 1961 الجزء الأول ص249-250

يستعملونا بينهم، في حالات يصفونا في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتم، ولا يفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه، لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[1].

فلم يكتف (ابن طباطبا) بذكر هذه السنن، بل أضاف ما يراه ضرورياً للملتقى أن يستوعبه من الشعر، عن طريق هذه القوانين والقواعد المستنبطة من حياة العرب، والمطبقة في أشعارهم بطريقة صارمة، وعليه، فإنّه يرى بأن للتشبيه طريقة معروفة عند الشعراء، يمكننا إيجازها في Rس أضرب[2]:

1- تشبيه الشيء بالشيء، صورة وهيأة.

2- تشبيه الشيء بالشيء، معنى.

3- تشبيه الشيء بالشيء، حركة، وبطأ، وسرعة.

4- تشبيه الشيء بالشيء، لوناً.

5- تشبيه الشيء بالشيء، صوتاً

ثم يستدلّ على كلّ ضرب بأمثلة من الشعر، من ذلك[3]:

1- صورة وهيأة، كقول امرئ القيس[4] :

كأن قلوب الطير، رطباً ويابسـاً   لدى وكرها العناب والحشف البالـي

---

1 - ابن طباطبا **عيار الشعر** ص16

2 - المرجع نفسه ص25

3- المرجع نفسه ص27

4 - ديوان امرئ القيس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط.1972، ص.145.

2- صورة ولون، كقول النابغة[1]:

تجلو بقادمتي حمامة أيكة بردا أسف لثاته بالإثمد
كالأقحوان غداة غب سمائه جفت أعاليه وأسفله ندي

3- تشبيه الشيء بالشيء صورة ولون وحركة وهيئة كقول ذي الرمة[2]:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

أو كقول ابن أخي الشماخ[3] :

"والشمس كالمرآة في كف الأشل"

ويمكننا أن نوجز هذه المعايير المتعلقة بوجه الشبه في النقاط الآتية:

1. صورة + هيئة
2. صورة + لون
3. صورة + لون + حركة
4. حركة + هيئة
5. حركة أو سرعة
6. معنى لا صورة

---

[1] - ديوان النابغة، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 97،1976.

[2] - جمهرة أشعار العرب، أبو الخطاب القرشي، تح. خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط.2، 1991، 388/2.

[3] - البيت لجبّار بن جَزْء بن ضرار، ابن أخي الشماخ، وتمامه (صبّ عليه قانص لمّا غفل) ، وهو من شواهد البلاغة المتداولة، ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط.1، 1991، ص.158.

7. صوتاً
8. لوناً

وجرياً على سنن العرب في أشعارها، وكلامها، عاب (ابن طباطبا) على بعض الشعراء بعض تشبيهاتهم البعيدة عن هذه السنن[1]، منها قول النابغة[2]:

[illegible]   [illegible]

وقـول زهير[3] :

[illegible]   [illegible]

وقول أوس بن حجر[4] :

[illegible]   [illegible]

والملاحظ عن هذه الأمثلة، أنّ (ابن طباطبا) لا يقدّم تفسيراً، أو تعليلاً، لسوء استعمال التشبيه، وهذا ما أعتقده عيباً في المنهج، اللّهمّ إلا قليلا.

قدامة بن جعفر [ت 327]:

ومن بين أهم كتب التراث البلاغي العربي التي تدخل في صميم (علم الشعر)، كتاب "**نقد الشعر**" لـ (قدامة بن جعفر) ، وهو كتاب يمزج بين قوانين

---

1 ـ المرجع نفسه ص148-149-150

2 - ديوان النابغة، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 1976، 107.

3 - ديوان زهير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط.1982، ص.50.

4 - ديوان أوس بن حجر، تح.محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط.1980، ص.42.

الشعر، وبين النقد الأدبي. فقد استخلص (قدامة) كثيراً من القوانين الشعرية، ثم رتبها ترتيباً، من حيث التعريف، وما يجب قوله، وما لا يجب، وذلك من التراث الشعري العربي.

أما الاعتبارات التي يمكن أن تجعل كتاب (قدامة) ضمن كتب الشعرية البلاغية (العربية) ، هو عدم وجود أدلة كافية لتصنيفه في الشعرية البلاغية (الأرسطية) ، فلم أجد أي مبرر يجعله ظلاً لـ (أرسطو) في كتابه "**نقد الشعر**" ، باستثناء ما ذهب إليه الدكتور (إحسان عباس) ، حينما حاول أن يلصق به هذا التأثر، بمجرد وجود بعض الكلمات والمصطلحات، كـ (الجنس) مثلا، وهذا ليس دليلاً كافياً لتطبيق المنطق[1].

صناعة الشعر:

يرى (قدامة بن جعفر) أن للشاعر (صناعة) ، والغرض منها، إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، يقول: "إذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان : أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصدا لشيء من ذلك، فإنما قصد الطرف الأجود، فإنْ كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه، سمي حاذقاً تام الحذق"[2].

---

1 - إحسان عباس **النقد الأدبي عند العرب** ص191

2 - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر** تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان (دت) ص64.

فالمطلوب من الشاعر، أن يجوّد صناعته للشعر، وهذا معيار لابد أن يتوفر في الشعر[1]، ولعلّ (قدامة) يشير إلى ما قرره الجاحظ، من أن الشعر صناعة وصياغة، وجنس من التصوير[2].

ويضع لذلك تقابلاً بين (المادة) و(الصورة) ، فيجعل من (المعاني) المادة، ومن (الصورة) الشكل. يقول : "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[3].

ومن بين المعايير الشعرية التي يقررها قدامة[4] :

1- أن يكون اللفظ سمحاً، سهل مخارج الحروف.

2- أن يكون الوزن سهل العروض.

3- أن تكون القافية عذبة الحرف.

4- أن يأتلف اللفظ مع اللون، فلا يضطر إلى التصرّف في اللفظ لأجله.

مقاييس التشبيه :

يعرف (قدامة بن جعفر) التشبيه بأنه ما يقع بين شيئين، بينهما معان مشتركة، ويفترقان في أشياء تخص كل واحد منهما، وأحسن التشبيه ما كان بين شيئين يقتربان في وجه الشبه، إلى غاية الاتحاد بينهما[5].

---

1 ـ المرجع نفسه ص66

2 ـ انظر الجاحظ **كتاب الحيوان** الجزء الثالث ص131

3 ـ المرجع السابق ص65

4 ـ المرجع نفسه ص 74 إلى 78

5 ـ المرجع نفسه ص124

فالمقياس هنا واضح، وهو قرب التشبيه، أي لا يصح أن يكون تباعد بين المشبه والمشبه به، مما يعدّ عيباً من عيوب التشبيه.

والمتصفح لكتاب "**نقد الشعر**" ، يجده مقسما إلى قسمين اثنين:

1 - قسم ما كانت فيه صناعة الشعر جيدة.

2 - قسم ما كانت فيه صناعة الشعر رديئة.

فيكون جيّد الشعر، ما اتفق، والمعايير والمقاييس، أما رديئه، فما خرج عنها.

معايير حسن التشبيه[1]:

من بين المقاييس الشعرية المطلوبة في تحسين التشبيه، وتجويده :

1- أن تجمع تشبيهات كثيرة في بيت واحد، بألفاظ يسيرة، مثل قول امرئ القيس[2] :

لـه أيطلا ظبي وساقا نعامـة ... وإرخاء سرحـان وتقريب تتفـل

2- تشبيه شيء بأشياء، في بيت، أو لفظ قصير، كما قال أمرئ القيس[3] :

وتعطو برخص غير شثن كأنـه ... أساريع ظبي أو مساويك إسحـل

3- تشبيه شيء، في تصرف أحواله، بأشياء تشبهه في تلك الأحوال، كما عند امرئ القيس[4]:

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص127

2 - الديوان، ص.54.

3 - الديوان، ص.46.

4 - الديوان، ص.86.

ومن خلال كلّ هذا، يتبين لنا أن (قدامة) لم يدرس الصور البلاغية بشكل منفرد، ولم يخصص له باباً بعينه، وإنّما تعرّض لها، من خلال بناء القصيدة الشعرية، بكل مكوناتها : اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، والصورة. ومع كل ذلك، فهو يُلحّ على الطريقة المستعملة لدى الشعراء في التشبيه. يقول : "ومن أبواب التصرّف في التشبيه، أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر بتشبيه، على غير الطريقة التي أخذ فيها عامة الشعراء، فمن أمثال ذلك، أنّ أكثر الشعراء يشبهون الخوذ بالبيض .."[1].

المرزوقي وعمود الشعر [ت 421]:

إنّ من بين أهم قوانين صناعة الشعر، المعروفة عند المنظرين البلاغيين، والنقاد عموما، ما انتظم في "عمود الشعر" لـ (المرزوقي) ، أو ما أطلق عليها بـ (خصال عمود الشعر عند العرب) ، وهي التي بها ترفع الشاعر فوق رؤوس الأعيان ويستحق بتطبيقها لقب شاعر، وإذا ابتعد عنها، ولم يلتزم بها، حطته في الحضيض، ولا يستحق بموجبها لقب شاعر.

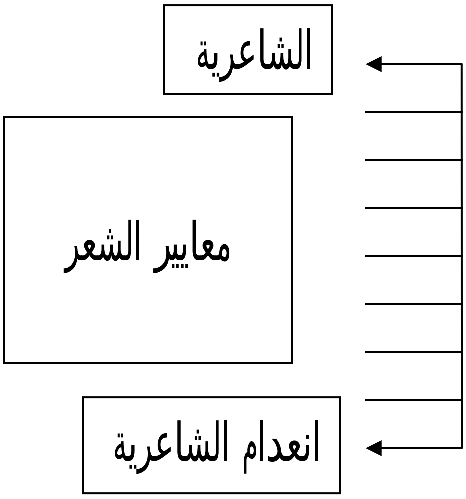
يقول (المرزوقي) في ذلك : "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المخلّق المعظّم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها، فبقدر سهمته منها، يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن."[2]

---

1 ـ المرجع نفسه ص128

2 ـ المرزوقي **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الأولى دار الجيل بيروت 1991 الجزء الأول ص11.

ولو أعدنا قراءة هذا النص بقليل من التأمل، وصلنا إلى نتيجة مفادها، أنّ صناعة الشعر تعتمد على معايير لا بد أن تتوفر، حتى إذا ما انعدمت، حطت الشاعر في الدرجة الصفر من سلم الإبداع، وهي الدرجة التي يتموقع فيها النظم دون الشعر، فلا يحكم للشاعر، أو عليه، إلا بمقدار ما ينال من هذه المعايير[1]، ويمكننا صياغة هذا الطرح في الشكل الآتي:



يمثّل الشكل سلما يرتقي به الشاعر، إلى أن يصل إلى الشاعرية الحقة، وبقدر ما يصل من ارتقاءه، يحكم له بالإجادة، حتى إذا لم يستوف الشروط، حكم عليه بالإساءة.

فما مقومات العمود الشعري عند المرزوقي؟

إن عمود الشعر الذي صاغه الرجل، عبارة عن قوانين، يمكن رصفها في الآتي :

1. شرف المعنى، وصحته.
2. جزالة اللفظ، واستقامته.

---

1 ـ المرجع نفسه الجزء الأول ص3.

3. الإصابة في الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.
5. التحام أجزاء النظم، وتخير لذيذ الوزن.
6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7. مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية.

وعلى الرغم من تكامل هذه العناصر في إقامة بناء النص الشعري، إلاّ أننا نكتفي بما ارتبط بالصورة الأدبية، في شكل مباشر، فيما أطلق عليه بالمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه المستعار له.

عيار التشبيه والاستعارة عند المرزوقي:

أولا التشبيه:

يرى (المرزوقي) أن معيار المقاربة في التشبيه، يتمثل في خمس نقاط، هي:

1. الفطنة.
2. حسن التقدير.
3. أصدق التشبيه، ما لا ينتقض عند العكس.
4. أحسنه، ما أوقع بين الشيئين اشتراكها في الصفات أكثر من انفرادهما.
5. عدم التكلف في وجه الشبه.

ثانيا الاستعارة:

ومن معايير الاستعارة عنده :

1. إحضار الذهن (ربما قصد با الخيال).

2. الفطنة.
3. المقاربة بين المشبه والمشبه به.
4. الاكتفاء بالاسم المستعار، كونه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له.

وبعد كلّ هذا، فإنّ الوسم الذي أطلقه (المرزوقي) على شروط نظم الشعر، بل وقراءته أيضا، هو اصطلاح مجازي لما يمكن أن يقوم عليه النص الشعري، كقواعد تشدّ بنية القصيدة، وتثبت أركانا، هذه المعايير، تنطلق من الشاعر نفسه، فهي مقياس ذكائه وفطنته، ودليل حسه وذوقه، وبرهان تمييزه وتقديره، بما يلهم المعاني الجليلة، ويصل إلى المقاصد المثلى التي جرى عليها عرف العرب الجمالي، وقامت عليها سنن التعبير الفني عندهم، وبقدر تطبيق هذه المقاييس والقواعد، يتفاوت الشعراء فيما بينهم.

2 ـ الشعرية البلاغية والنقد

الآمدي [ت 370 هـ]:

إذا كان الدكتور إحسان عباس قد أقرّ – وهو يصف الآمدي – بأنّه "أول ناقد متخصص"[1] ، ذاك الذي أشاطره فيه الرأي، وأنا أشاطر هذا الرأي، فإنّ هناك من الباحثين العرب المحدثين من يرى غير ذلك، أمثال الدكتور (محمد رشاد محمد صالح) ، في كتابه "نقد كتاب الموازنة بين الطائيين" ، حيث يقول : "إذا كانت الدوافع التي حفزت لوضع الكتاب متعددة، فإنّ جميعها تلتقي في رافد واحد هو النفاذ إلى ذلك الثبات الرتيب الذي أوجده (الآمدي) ، بواسطة كتابه (الموازنة) وحط بسببه من شأن (أبي تمام) ، ورفع مقام (البحتري) ، وعقد له لواء الشعر

---

1 ـ إحسان عباس **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ص 155

الجيد، فقد أردنا أن نثبت أنه، على الرغم من سكوت الكثيرين من أئمة النقد ورجال الأدب القدامى على عمل (الآمدي) ، في الموازنة، وتأييد طائفة كبيرة منهم له، إلاّ أنّ هناك أخطاءً بشعةً، وعثراتٍ، وخطوطاً معوجة، وهناك سهوات وقعت فيما قضى (الآمدي) على (أبي تمام) من الأحكام"[1].

والرد على هذا الكلام هو أن هذا النص لا يعكس حقيقة ما جرى في تاريخ النقد العربي والتراث البلاغي. ذلك أنّ (الآمدي) ، لم يكن متحاملاً على (أبي تمام) لسبب ذاتي، وإنما لقضايا تطلبها النقد، ودفعت إليها قوانين الشعر التي استنبطت من أشعار فحول الشعراء .

ولقد كان النقاد والشعريون البلاغيون يتشددون في تطبيق هذه السنن، كاشتراطهم حسن الطبع، والذوق، وهذان المقياسان لا يكاد النقاد يختلفون فيهما، ولهذا الشرط، عاب (الآمدي) بعض أشعار (البحتري) ، ولهذه القوانين الموضوعية ذاتا، كان إقرار الآمدي بتحري الحق في ما يحكم. يقول : "وقد رسمت، من ذلك، ما أرجو أن يكون الله عزّ وجل قد وهب فيه، وأحسن في اعتماده الحق، وتجنب الهوى، المعونة بمنّه ورحمته"[2].

سنتتبع – في ما يلي - آراء (الآمدي) النقدية، ملتمسين، في أثناء ذلك، الدليل على عدم صحة تحامل الدكتور (محمد رشاد محمد صا؟) على هذه الآراء.

---

1 ـ محمد رشاد محمد صا؟ ، **نقد كتاب الموازنة** بين **الطائيين** دار الكتاب العربي الطبعة الثانية بيروت لبنان1987 ص17

2 ـ الآمدي **الموازنة** بين **شعر أ؟** تمام **والبحتري** تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف القاهرة1961 الجزء الثاني ص 250

الاستعارة وسنن العرب في الشعر:

ترتكز طريقة (الآمدي) في النقد، على القواعد والقوانين الشعرية المنبثقة عن سنن العرب في كلامها، وأشعارها، حيث يبدأ بإعطاء أمثلة على ذلك من القرآن أولاً، ثم من الشعر، ثم يبرز عيوب الشاعر، إنْ لم يجد هذه السنن، فيقول مثل : "هذا مجرى الاستعارات في كلام العرب، وأما قول (أبي تمام) : "ولين أخادع الدهر لأبي" ، فأي حاجة إلى الأخادع حتى يستعيرها الدهر ؟ وكان يمكنه أن يقول: "ولين معاطف الدهر" ، أو "لين جوانب الدهر" ، أو "خلائق الدهر"، كما تقول: "فلان سهل الخلائق، ولين الجانب، وموطأ الأكنان، ولأن الدهر قد يكون سهلاً وحزناً، وليناً وخشناً، على قدر تصرف الأحوال فيه، فإنّ هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع، وكانت تنوب عن المعنى الذي قصده، ويتخلص من قبح الأخادع، فإنّ في الكلام متسعاً"[1].

وهنا يعيب (الآمدي) على أبي تمام سوء تخلصه، وخروجه عن المألوف من الاستعمال في كلام العرب، وقد أعطى (الآمدي) عدة بدائل في التعبير والاستعمال لم يطرق أبو تمام أياً منها، وهذه وجوه تعبير غير سليمة، وبعيدة عن جودة الطبع وحسن الذوق.

وفي نص آخر يقول: "وقال أبو تمام:

يضحكن من أسف الشباب المدبر   يبكين من ضحكات شيب مقمر

وهذا بيت رديء، ما سمعت من ضحك من الأسف إلا في هذا البيت، وكأنّه أراد قول الآخر: "وشر الشدائد ما يضحك" ، فلم يهتد إلى مثل هذا الصواب. وقوله : "من ضحكات شيب مقمر" ، ليس بالجيد أيضاً، ولو كان ذكر الليل على

---

1 ـ المرجع نفسه 253/1

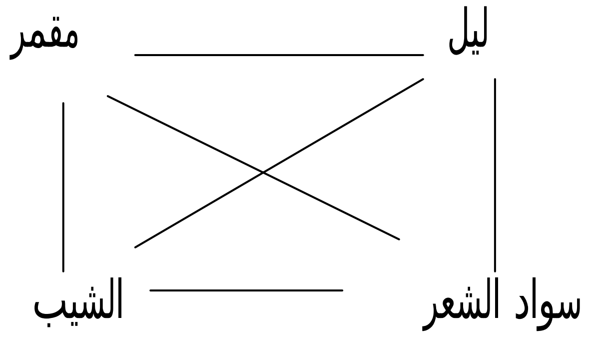
الاستعارة، لحسن أن يقول "مقمر" ، لأنه كان يجعل سواد الشعر ليلاً، وبياضه بالمشيب إقماره، لأن قائلاً لو قال: "أقمر الليل رأسك" ، كان من أصح الكلام وأحسنه"[1].

بقليل من التأمل في هذا النص، ندرك عدة نقاط، منها :

1- الاحتكام إلى المرجعية الشعرية، أي إلى سنن العرب، واتباع قواعد ثابتة في استعمال الصورة الشعرية، فقوله : "ما سمعت بضحكك من الأسف إلا في هذا البيت"، يدل على تطبيق (الآمدي) لهذا القانون .

2- قضية تتعلق بالأحكام القيمية في البلاغة، كقوله: (رديء، وأصح، وأحسن ..) أحكام قيمية صارمة.

3- قضية نقدية متعلقة بالذوق، فالشيب لا يكون مقمراً، بل السواد و(الآمدي) أدرك هذا التقابل بذكاء، ولم يكن أبو تمام ليتوصل إليه في هذه الاستعارة، ويمكننا توضيح هذا التقابل في الشكل الآتي:



فإذا طبقنا التقابل الرباعي على هذه الاستعارة، لوجدنا تحليل (الآمدي) صحيحا، بل، وله الحق فيما قاله، لأن العلاقة بين الحدّ (ليل) ، والحدّ (الشيب) هي

---

1 ـ المرجع نفسه ص191/2

علاقة (تناقض) ، فنقول : "شاب ليلك" استعارة لطلوع الفجر، و"أقمر رأسك" ، أو "رأس مقمرة" استعارة لغلبة الشيب في الرأس.

أما التقابل في استعارة (أبي تمام) ، فعلاقته (التداخل) ، وهذه، للعلاقة التي تجمع بين حدين من جنس واحد.

وعلى الأساس نفسه، عاب (الآمدي) على (أبي تمام) قوله[1]: "وهنّ عوادي يوسف وصواحبه" ، فعزماً فقد ما أدرك النأي طالبه) ، فكلمته (عوادي) هنا، بمعنى (صوارف) ، و(صوارف) لفظة ليست قائمة بذاتها في هذا المقام، لأنه يحتاج إلى أن يعلم صواحبه) ، يعلمهم عن ماذا ؟ . وأما اللفظة القائمة بنفسها، فهي: (فواتن يوسف) ، أو (شواغف يوسف) ، وكأن أبا تمام أراد أن يقول (صوارف يوسف عن تقاه، أو هداه، حين همّ بالمعصية"، وإنّما يتمّ معنى الكلمة بهذه الأوصاف، أو وصلها بها"[2].

وحتى يقوي (الآمدي) وجهة نظره، باحتكامه إلى سنن العرب في كلامها وأشعارها، استند على حكم ناقدين، عاب على (أبي تمام) قصيدة له، وهما : (أبو سعيد الضرير) ، و(أبو العميثل الأعرابي) ، وكانا على خزانة الأدب لعبد الله بن طاهر، الخرسان، وكان إذا قصده شاعر ما، عرض عليهما شعره، فلمّا تصفحا قصيدة (أبي تمام) ، طرحاها مع الشعر المنبوذ، فعاتبهما (أبو تمام) ، فقالا له : "لِمَ لا تقول ما يفهم ؟" ، فأجاب : "ولِمَ لا تفهما ما يقال ؟".

يقول الآمدي في ذلك : "والرجلان ما عابا إلا معيباً، وما أنكرا إلا منكراً، وكانا من أعلم الناس بالشعر، وبكلام العرب"[3].

---

1 ا - لمرجع نفسه 17/2

2 - المرجع نفسه 17/2

3 - المرجع نفسه 19/2

وهنا أميل إلى ما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس، حين قال : "ويأوي (الآمدي) في نقده، إلى ركن شديد، يجعله أساساً لنظرته النقدية، وهو الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب، وأقرّته، وأثر عنها، فكما أنّ على الشاعر أن يلتزم عمود الشعر، فإنّ على الناقد أن يلتزم عمود الذوق وإلا، فلا معنى للدربة والتمرس، وطول النظر في آثار السابقين"[1].

لقد توفرت للآمدي وسائل متعددة، جعلته قادراً على أن يدرك ما يتلاءم ومعايير الشعر، وما لا يتلاءم، إضافة إلى نفاذ بصيرته، وقوة ذاكرته، وسلامة ذوقه. ولعلّ المتحاملين عليه من المحدثين، لم يعيروا اهتماماً لهذه الاعتبارات، وراحوا يشككون في مصداقية نقده لأبي تمام، خصوصاً، في نقده لاستعارته التي يغلب عليها طابع التجسيم، وهذا ما لم يعتده الشعراء. يقول : "فجعل، كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعاً، ويداً، تقطع من الزند، وكأنّه يصرع، وجعله يَشْرُفُ بالكرام، ويفّك، ويبتسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمديح يداً، ولقصائده مزماراً، إلا أنا لا تنفخ، ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارة، ومرتداً أخرى، .. وهذه استعارات في غاية القباحة، والهجانة، والغثاثة، والبعد عن الصواب، وإنما استعارات العرب المعنى، لما ليس هو له، إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ، لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"[2].

ولإثبات صحة ما ذهب إليه (الآمدي) ، نتناول تحليلا بلاغيا للاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني، معلقا على قول لبيد[3]:

---

1 ـ إحسان عباس **النقد الأدبي عند العرب** ص166

2 ـ الآمدي **الموازنة** 249/1 و 250

3 - ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، [د.ت.ط] ، ص.176.

وغداة ريح، قد كشفت، وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

"وذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه، يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء الأسد، والسيف، على الرجل في قولك: "انبرى لي أسد يزأر" ، و"سللت سيفا على العدو لا يفل" ، والظباء على النساء، في قوله : "**من الظباء الغيد" ،** والنور على الهدى والبيان في قولك :"**أبدية نورا ساطعا"،** وكإجراء اليد نفسها على من يعز مكانه، كقولك: "**أتنازعني** في **يد بها أبطش"، و"عين بها أبصر" ،** يريد إنسانا له حكم اليد وفعلها، وغناؤها ودفعها، وخاصة العين وفائدتا، وعزة موقعها، ولطف موضعها، لأن معك في هذا كله ذاتا ينص عليها. وترى مكانا في النفس، إذا لم تجد ذكرها في اللفظ.وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال، في تصريف الغداة، على حكم طبيعتها، كالمدير المصرف، لما زمامه بيده، ومقاليده في كفه. وذلك كله، لا يتعدى التخّيل والوهم، والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس، أو ذاتا تتحصل".[1]

من هذا النص، يتضح لنا تطابق وجهة نظر (الآمدي) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، وموقفهما من هذه الاستعارة.

---

1 ـ عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تحقيق محمد الفاضلي الطبعة الثانية المكتبة العصرية بيروت 1999 ص 38

ابن رشيق القيرواني [ت 390 ـ 465 هـ]:

إن المتتبع للمعايير التي وضعها (ابن رشيق) في "العمدة" ، يدرك أنا لا تخرج عمّا نص عليها القانون المتعارف عليه عند العرب، ولا تخرج عن عمود الشعر، كما قرّر ذلك (المرزوقي) ، اللّهمّ إلا في قضية (المبالغة) كشرط يجب تحققه في الاستعارة[1].

ومعايير الاستعارة عنده (ابن رشيق) :

1. أن تكون بليغة.
2. ألاّ يوجد تباعد، أو تنافر، بين المشبه، والمشبه به، والمستعار، والمستعار له.
3. مناسبة المستعار للمستعار له.
4. المبالغة في الاستعارة، فلا تكون إلا با، وإلا، فهي حقيقة.
5. لا يجب أن يباعد، أو يقارب في الاستعارة.

بذه المعايير، يحكم للشاعر بالحسن والجودة، أو يحكم عليه بالإساءة والرداءة. كما يتبّين لنا من هذا أيضا، هيمنة الآلة النقدية على التنظير البلاغي للصورة الأدبية بصفة عامة، لنستمع إلى قول (ابن رشيق) ، في تطبيق هذه المعايير في النقد : " .. ومثل قول (امرئ القيس) المتقدم ذكره في القبح، قول مسلم بن الوليد[2]:

وليلة خلست للعين من سنة … هتكت فيها الصبا عن بيضة الحجل

---

1 ـ ينظر ابن رشيق القيرواني، **العمدة** تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة دار الجيل بيروت ـ لبنان ـ 1981 الجزء الأول ص270و271.

2 ـ

فاستعار للحجل - يعني الكلل - بيضة، كما استعارها (امرؤ القيس) للخدر، في قوله[1]:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

وكلاهما يعني (المرأة) ، فاتفق لـ (مسلم) سوء الاشتراك في اللفظ، لأن بيضة الحجل من الطير تشاركها، وهي – لعمري – حسنة المنظر ، كما عرفت.

وقال في موضع آخر :

رأت السلوقي، وناجاني الضمير به فاستعطفتني على بيضاتها الحجل

فما الذي أعجبه من هذه الاستعارة، قبحها الله !!؟"[2]

---

[1] - ديوان امرئ القيس، ص.38، وتمامه (تمتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معْجل)

2 - المرجع نفسه 273/1

ثانيا: الشعرية اللغوية اللسانية

نعني بذه الشعرية، شعرية الصياغة والنظم والتأليف والتركيب، بالاعتماد على القوانين اللغوية والنحوية والصرفية. وكانت بداية ذلك مع الجاحظ الذي أصّل لهذه الشعرية، معتمداً على معارف عصره اللغوية، بعيدا عن ثقافة اليونان، كما يزعم بعضهم، ومن هذه الاتامات، ما ذكره الدكتور طه حسين، حول تأثر الجاحظ بكتاب "الخطابة" لـ (أرسطو) ، من دون أي دليل، سوى الشك الذي جعله منهجاً له في قراءة التراث البلاغي العربي. والمتأمل لكتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، لا يجد أثر كتاب "الخطابة"، إذ الكتابان مختلفان تماماً، فالبيان والتبيين نابع من أصالة الدرس اللغوي والبلاغي عند العرب، في حين، كان اعتماد كتاب الخطابة على المنطق والقياس الإضماري. وبلاغة (أرسطو) ، كما يصفها (**رولان بارت**) ، هي بلاغة القياس والاستدلال[1]، وليس من هذا شيء في كتاب الجاحظ.

لقد تبلورت نظرية الصياغة إلى مستوى النضج مع (عبد القاهر الجرجاني) الذي أفاد كثيراً من آراء الجاحظ، بل إنّ في كتب الجاحظ بذور أفكار عبد القاهر الجرجاني[2] التي عمّقت في مفاهيمه النقدية، لتؤسس نظرية من أكبر النظريات في التراث اللغوي والبلاغي عند العرب. إنا "**نظرية النظم**" ، والصياغة، ذلك الذي سوف نتناوله، من خلال كتابيه : "دلائل الإعجاز" ، و "أسرار البلاغة" ، مركزين على (الصورة الأدبية) ، في ظل الشعرية اللغوية، بعد الإشارة إلى أصولها عند الجاحظ.

---

1 ـ ينظر رولان بارت **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ص 26

2 ـ ينظر أيضاً محمد غنمي هلال النقد الأدبي الحديث ص285

1ـ الجاحظ [ت.255] :

لقد كانت الصياغة من أبرز اهتمامات (الجاحظ) في آرائه، حول الشعر، ويفسر هذا الاهتمام، طريقته ومنهجه في إرساء دعائم النظرية الشكلية، القائمة على مبدأ الصياغة وصناعة الشعر، يقول الجاحظ : "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[1].

وبقليل من التأمل في هذا النص، نصل إلى أن الجاحظ، لم يشترط اللفظ الواحد، وإنما أقرّ سلسلة العناصر التي تؤدي إلى جودة الصياغة الشعرية، وهذه العناصر هي :

1- الجوانب الإيقاعية في الاهتمام بالوزن.
2- الجوانب المعجمية المتمثلة في تخير اللفظ.
3- الجوانب الصوتية المتمثلة في سهولة المخرج.
4- الجوانب التركيبية المتمثلة في صحة الطبع، وجودة السبك .
5- الجوانب المتعلقة بالصورة الشعرية.

فهذه جملة من المسائل، طرحها الجاحظ في هذا التعريف، عاداً المعاني مجردة من هذه الجوانب، ولا شأن لها، ولا مزية، كما يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق".

---

1 ـ الجاحظ، **كتاب الحيوان** -131/3

ولم يكن الجاحظ من الذين يهتمون بالمعنى وحده، أو اللفظ وحده، بل بمجموع هذه العناصر التي حصرها، فهي التي تؤدي إلى هذه الصياغة، وإلى هذا النظم.

وفي نظرنا، لم يكن الجاحظ، ليدعوَ إلى اللفظ وحده، فعندما نطرح أحد العنصرين المتقابلين، فهذا لا يعني أننا اخترنا الآخر، والمسألة – هنا - تختلف. ولعل هذا ما فهمه (عبد القاهر الجرجاني) ، عندما وجّه نقده لأنصار اللفظ، ومن بينهم الجاحظ[1].

وعدم اهتمام الجاحظ بالمعاني، هو الذي صرفه عن الإسهام في الحملة العنيفة للسرقات الأدبية التي اشتدت في عصره، وبذا "يكون الجاحظ قد حاول الرّد على هذا التيار مرتين، مرة بأن بعدم انشغاله بموضوع السرقات، كما فعل معاصروه، ومرة إقراره بأن الأفضلية للشكل، لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً، وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه، فقد كان رجلاً خصب القريحة، لا يعييه الموضوع، ولا يثقل عليه المحتوى، أياً كان لونه"[2].

الصورة الأدبية :

لم يتناول الجاحظ موضوع الصورة الأدبية بشكل منفرد وموسع، وإنما أشار إلى ذلك إشارات قوية، يمكننا عدها أولى الملاحظات الدقيقة في هذا الباب. فالصورة عنده، ليست سوى جزء من مجموع كلي، هو الصياغة، وهذا هو السبب الذي جعله ينظر إلى مسألة الصورة بشمولية.

---

1 ـ ينظر عبدالقاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** ص57 و 58

2 ـ د/إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**

فالصورة عند الجاحظ شكل، وليست مادة، وربما كان هذا المعنى هو الذي عبر عنه (قدامة بن جعفر) بقوله : "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[1].

ويضع الجاحظ صوراً مختلفة للدلالة على المعنى[2]:

1- الدلالة باللفظ.
2- الدلالة بالإشارة
3- الدلالة بالخط
4- الدلالة بالعقد (ضرب من حساب اليد، مثل الذي نجده عند عمال البورصات).
5- النصبة (الوضع الذي تكون عليه الأشياء، فتدرك منها الدلالة كتوقف القلب دليل موت صاحبه).

على أنّ موضوع الصورة الأدبية، قد بلغ ذروته بالدرس والتحليل، في ظل نظرية الصياغة عند عبد القاهر الجرجاني.

عبد القاهر الجرجاني [ت.471] :

ينطلق (عبد القاهر الجرجاني) من المفهوم الذي أعطاه (الجاحظ) للشعر، بأنه "صناعة، وضرب من نسج، وجنس من التصوير"[3] ، فصناعة الشعر مبنية على التصوير الذي قد يزيد في قيمة الكلام، ويرفع من قدره وشأنه، ما دامت الصورة

---

1 - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر** ص65

2 - ينظر الجاحظ **البيان والتبيين** تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر بيروت 82/1

3 - الجاحظ الحيوان 131/3

محفوظة، وأثر الصنعة باقياً[1]. بل يذهب الجرجاني إلى أبعد من ذلك، عندما يرى أنّ جلّ محاسن الكلام، إنّ لم تكن كلّها، متفرعة عن التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، وهي راجعة إليها بوصفها أقطابا تدور عليها المعاني في متصرفاتنا[2]، ويقول أيضاً : "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[3].

الصورة الأدبية ونظرية النظم :

على الرغم من أنّ (عبد القادر الجرجاني) قد أفرد، في كتابه "دلائل الإعجاز" حيزا للصورة الأدبية، إلا أنه لم يكد يخرج عن (نظرية النظم) ، بحيث إنّ دراسته لها كانت ضمن هذه الصياغة، وهي الصياغة نفسها التي دعا إليها (الجاحظ) من قبل. ثم يأتي الجرجانيّ، ليبدأ من حيث انتهى (الجاحظ)، لكنّه بمنهج مختلف عنه.

غير أن من الباحثين العرب من يرجع شيئًا من مصادر ثقافته، لإنجازات البلاغيين الإغريق . يقول جابر عصفور: ".. وتفضيل (عبد القاهر) للاستعارة على التشبيه، أمر يذكرنا بـ (أرسطو) ، وأغلب الظن أن عبد القاهر قد آثر خطى المعلم الأول في هذا التفضيل، وأفاد من شراحه العرب .. ولن ننسى – في هذا المقام – أن المثال الذي يلوكه عبد القاهر كثيرا هو: "**زيد أسد**" ، لا يفترق عن مثال أرسطو إلا في أن الاسم الأعجمي (**أسÂلوâ**) قد تحوّل إلى اسم عربي خالص".[4]

---

1 ـ ينظر عبد القاهر الجرجاني **أسرار البلاغة** الطبعة الأولى دار المدني جدة 1991 ص26

2 ـ المرجع نفسه ص27

3 ـ عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ص254

4 ـ جابر عصفور **الصورة الفنية** في **التراQ النقدي والبلاغي عند العرب** ص 233 ـ 234

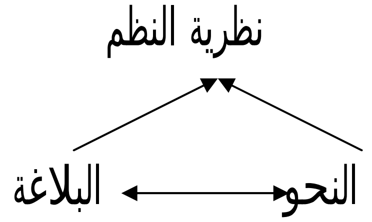
إنّ حكما مثل هذا، ليس من الموضوعية في شيء، ومثله، الحكم الذي أطلقه الدكتور (طه حسين) على مصادر ثقافة الجاحظ، حين زعم يونانية الأصل فيها، وإذا افترضنا أن هناك شيئا من التأثر، فإنّ ذلك لا يعني - على الإطلاق - أن العبقرية العربية لم تكن في مستوى الابتكار، وسنثبت في الباب الثالث من هذه الأطروحة، أن البلاغيين العرب، كانوا أقرب إلى الدرس الحديث من غيره من الأمم الأخرى.

1 – النظم :

ترتكز الشعرية اللغوية عند (الجرجاني) على مبدأ الصياغة والنظم . والنظم عنده وضع الكلام الذي يقتضيه علم النحو، والعمل عل قوانينه وأصوله، ومعرفة مناهجه التي نجت، وحفظ الرسوم التي ارتسمت[1].

هذه النظرية - كما دعا إليها الجرجاني - تجمع بين علمين كبيرين في التراث العربي هما : النحو والبلاغة.

- فأمّا النحو : فبما يمتلكه من قوانين تحكم قواعده التركيبية والدلالية.
- وأمّا البلاغة : فبما تملكه من صناعة الشعر والخطابة.



1 ـ المرجع نفسه ص81

الصورة الأدبية والنظم :

مرّ بنا، أن عبد القاهر لم يدرس الصورة بشكل منفرد، وإنما درسها في إطار النظرية العامة للنظم والصياغة، بل إنا عنده، من مقتضيات النظم . يقول الجرجانيّ: ".. بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز، وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم، وهي أفراد، لم يتوخّ فيما بينها حكمة من أحكام النحو، فلا يتصور أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره، أفلا ترى أنه إذا قدّر في "اشتعل" ، من قوله تعالى {**واشتعل الرأس شيبا**}[1] أن لا يكون الرأس فاعلاً له، ويكون الشيب منصوباً عنه على التميز، لم يتصور أن يكون مستعاراً"[2] .

فالصورة – إذاً - تخضع للنظم، ولا تخرج عن نطاقه، بسبب التأليف والصياغة، ودليله على ذلك، التحليل النحوي للاستعارة، في قوله تعالى:{**واشتعل الرأس شيبا**} ، فليس الرأس هو الذي اشتعل، وإنما الشيب، مشيراً في ذلك إلى تحويل في الجملة :

- اشتعل شيب الرأس   - اشتعل الرأس شيبا

وأمثلة ذلك :

- طابت نفس زيد   - طاب زيد نفساً

- قرت عين زيد   - قر زيد عيناً

---

1 ـ سورة مريم آية 4

2 ـ عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** ص393

فليس زيد هو الذي طاب، وإنما نفسه، كما لا يقرّ زيد، وإنما عين زيد، كذلك ليس الرأس هو الذي اشتعل، وإنما هو الشيب[1].

ويفرّق عبد القاهر بين نوعين من الاستعارة على الأساس نفسه، وهو التركيب يقول : "فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تصفح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه، تريد أن تقول : "رأيت رجلاً، هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه، سواء، فتدع ذلك وتقول : "رأيت أسداً" ، وضرب آخر من الاستعارة، وهو ما كان نحو قوله :

"إذ أصبحت بيد الشمال زمامها"

هذا الضرب، وإنْ كان الناس يضمّونه إلى الأول، حيث يذكرون الاستعارة، فليسا سواءً، وذاك أنّك في الأول، تجعل الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثاني تجعل للشيءِ الشيءَ ليس له".[2]

إنّ الأساس الذي بنى عليه عبد القاهر هذا التعريف، هو أساس لغوي.

ففي المثال الأول:

رأيت أسداً

↓

الشيء : الشبه ليس به ← أي لا يكون الإنسان أسداً

---

1 ـ ينظر د/جعفر دك الباب، **الموجز** في **شرح دلائل الإعجاز**

2 ـ غبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** الطبعة الثانية 1998 ص 60

وفي المثال الثاني:

يد الشمال

↓

الشيء : الشبه ليس له ←―― ليس للريح يد

فالصورة – إذًا - تخضع للصياغة، وهي عنصر من عناصر النظم ومقتضياته.

وظيفة الصورة:

يركز عبد القاهر الجرجاني، عند تناوله للصور البلاغية، على مسألة دقيقة في التحليل، ألا وهي تتبع الوظيفة الأساسية لهذه الصور، وإذا كانت نظرية النظم عنده، تتم بتتبع المعاني وصياغتها في بناء متماسك، أو كما عبر عنه الجاحظ بجودة السبك، فهذا يعني أيضًا تتبع الوظائف التي تتم بإظهار هذه المعاني.

ولعل أبرز وظيفة يشدد عليها عبد القاهر، هي وظيفة إثبات المعنى، وهذا الإثبات هو شكل من أشكال الصياغة، حيث يأخذ فيه المعنى الرتبة الأولى، لأن اللفظ هنا، قد لا يدل على هذا الإثبات، وهذا يعني، أن عبد القاهر لا يحيد عن المنهج الذي رسمه لنفسه، متخذًا بذلك مسألة شرف المعنى وأهميته في السياق.

ويضرب لذلك مثالًا بـ (الكناية) ، فيرى بأنا تعتمد على هذه الوظيفة التي سماها "إثبات معنى من المعاني، وعدم ذكره باللفظ الذي وضع له في اللغة، وإنما بمعنى ثان متعلق بالأول، فيشير إليه، ويجعله دليلًا، أي أن (الكناية) عنده، لا تتحقّق إلى في المعنى الثاني الذي هو ظل للمعنى الأول[1]، كما هو مبين في هذا الشكل:

---

1 ـ ينظر عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** ص 66

المعنى الأول ← الحقيقة
↓ ↓
المعنى الثاني ← تحقق الكناية

ويضرب لذلك أمثلة، يشرح فيها هذه الوظيفة، مثل : "**هو طويل النجاد**" ، ويريدون : طويل القامة، و "**كثير رماد القدر**" ، يعنون : كثير القرى ، و"**المرأة نئوم الضحى**" ، والمراد أنها مترفة، مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة، إذا طالت، طال النجاد ؟ ، وإذا كانت المرأة مترفة، لها ما يكفيها أمرها، رَدِف ذلك أن تنام إلى الضحى ؟"[1].

فالكناية – إذًا – هي معنى المعنى، إذ لا تتحقّق إلا في المعنى الثاني، ولا دور للفظ في هذه المسألة، والوظيفة هي إثبات المعنى بمعنى ثان مرادف للأول، وظل له.

ويمكننا وضع هذه الأمثلة في هذا الشكل:

المعنى الأول	المعنى الثاني
طويل القامة	طويل النجاد
امرأة مترفة	نئوم الضحى
كثير القِرى	كثير رماد القدر

فليست الوظيفة في الكناية الزيادة في ذات المعنى، بل في الزيادة في الإثبات، فيصبح المعنى – حينئذ - أبلغ، وآكد، وأشد . و"ليست المزية في قولهم (جمّ

1 ـ المرجع نفسه ص 66

الرماد)، لأنّه دلّ على قِرى أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير، من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادعيت دعوى أنت بها انطقُ، وبصحتها أوثق"[1].

والملاحظ أن عبد القاهر الجرجاني هنا، لا يعير اهتماماً للفظ، وإنّما كان يركز على المعنى . وما قد يكون ثغرة في هذا الرأي، هو هدم الدال الذي يدل على المعنى، وهدم ركن أساسي من أركان الصياغة، وكان في هذا - ربما - ردّاً على فكرة (المعاني مطروحة في الطريق).

وقد استدرك هذه الثغرة قائلاً : "هذا ما ينبغي للعاقل أن يجعله على ذكر منه أبداً، وأن يعلم أن ليس لنا، إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع المعاني الكلم المفردة شغل، ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب"[2].

وظيفة الإثبات في الاستعارة:

للوصول إلى وظيفة الإثبات، يقارن عبد القاهر بين نوعين من هذه الصياغة:

1- الأولى : لا تتوفر على وظيفة الإثبات، مثل : "رأيت أسداً" فالأسد ليس بحاجة إلى هذا الإثبات، فهو مكتفٍ بذاته على وجه الحقيقة.

2- الثاني : وهو الذي تتحقّق فيه هذه الوظيفة، مثل : "زيد أسدٌ" ، ذاك أنّ زيدا هو الأسد.

ويعطي لنا عبد القاهر الجرجاني تحت هذا النوع مجموعة من الصياغات:

- زيدٌ أسدٌ
- زيدٌ هو الأسدُ

---

1 - المرجع نفسه ص71

2 - المرجع نفسه ص 64 - 72.

- إنّ لقيتَه لقيتَ به أسداً
- وإن لقيته ليلقينّكَ منه الأسدُ

فالنوع الأول ليس باستعارة إذ لا تتحقّق فيه وظيفة الإثبات، وأما الثاني، فهو استعارة، ما دامت الوظيفة متحققة[1].

وظيفة الإثبات بين التشبيه والاستعارة :

الفارق بين وظيفة الإثبات، في التشبيه والاستعارة، يتمثل في نوع الصورة، ودرجة دلالتها. فقولنا : "رأيت أسدا" ، دون أن يصرّح بالتشبيه، معناه أننا أثبتنا ما في الأسد من الصفات على المشبه، كأنه هو حقيقة، فيتحقّق – عندئذ – القول بالإثبات الكلي، أما إذا صرحنا بالتشبيه، مثل : "**رأيت رجلاً كالأسد**" فإنّ الشيء يترجح، بين أن يكون، وبين ألا يكون[2]، فيكون الأمر من قبيل المشابهة، ويكون الإثبات جزئيا. ولعل الجدول الآتي يحصر لنا ذلك :

المثال	طريقة التركيب	النوع	درجة الوظيفة
1	رأيت أسداً	استعارة	إثبات كلي
2	رأيت رجلاً كالأسد	تشبيه	إثبات جزئي

---

1 ـ المرجع نفسه ص68

2 ـ المرجع نفسه ص72

من خلال هذا الشكل، الذي حاولت فيه إعادة صياغة عبد القاهر الجرجاني، يتبين لنا أن الوظيفة في الاستعارة هي **لاثبات كلي،** أما الوظيفة في التشبيه فهي **لاثبات جزئي.**

ثالثا: الشعرية البلاغية الأرسطية عند حازم القرطاجي

وهي الاتجاه الثالث من الشعرية البلاغية العربية، اتجاه عكس تأثر بعض البلاغيين العرب بإنجازات البلاغيين الإغريق، وطرحاتم النقدية، وفي مقدمتهم (أرسطو).

لقد أفاد (حازم القرطاجي) من آراء (أرسطو) ، وبعض آراء (أفلاطون) ، ثم مزج هذا الرفد بما هو موجود في النقد العربي من آراء وأفكار وطرحات. والمؤكد أن القارئ لمـ (ناج البلغاء) ، يجد صعوبة في البحث، في ظل هذا الاتجاه الفلسفي المنطقي. يقول القرطاجني : "وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي، من أرباب هذه الصنعة، لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة"[1].

نفهم من عباراته "لم **يسلكه أحد قبلي**" أنه يعني علماء البلاغة، لا الفلاسفة كابن سيناء، والفارابي، وابن رشد، وهو الاعتبار الذي جعلني أركز على القرطاجي دون غيره من البلاغيين، لطبيعة الموضوع البلاغي، لا الفلسفي الذي تستدعي ذلك.

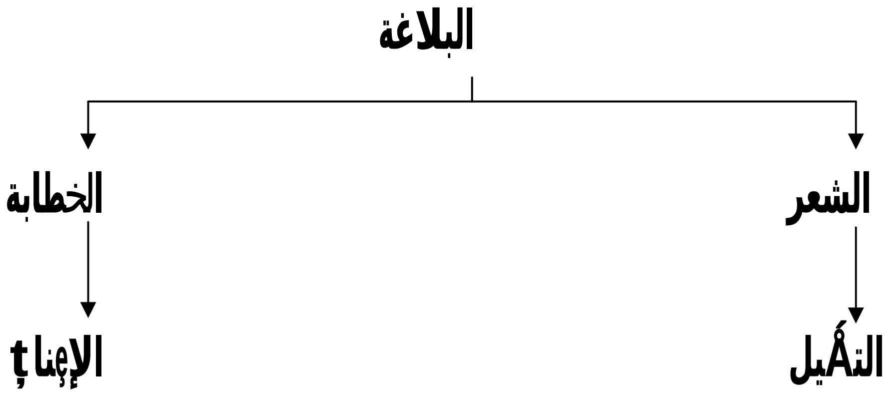
ينطلق (القرطاجي) من معادلة بين الخطابة والشعر، فيجعل للخطابة شرط الإقناع، وللشعر شرط التخيل. يقول : "لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتين: الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني،

---

1 - حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء** تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة الطبعة3 دار العرب الاسلامي بيروت لبنان1986 ص18.

ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع .. حمل النفوس على فعل شيء، أو طلبه، أو التخلي عن فعله"[1].

ولعلّ هذا الهيكل البياني يحدّد لدينا هذه النظرة:



إنّ هذا التقسيم، هو نفسه الذي بنى عليه (أرسطو) كتابيه (**فن الشعر**) و(**فن الخطابة**) يقول **(رولان بارت)** : "وقد كتب (أرسطو) مصنفين يتعلقان بوقائع الخطاب، لكن هذين المصنفين متمايزان، فالتقنية البلاغية تتناول فناً للتواصل اليومي، خطاباً وسط الجمهور، في حين أن التقنية الشعرية، تتناول فناً للاستحضار التخييلي .. إنّها بالنسبة لأرسطو طريقان خصوصيان تقنيتان، وإنّ تقابل هذين النسقين – أحدهما بلاغي والآخر شعري - هو أساس ما يحدد جوهر البلاغة الأرسطية"[2].

وعلى هذا الأساس، يركز حازم القرطاجني على ضرورة الاعتماد على التخييل في صناعة الشعر، فمن شأن ذلك أن يحسن المحاكاة، خاصة إذا كان

---

1 ـ المرجع نفسه ص19 وينظر أيضاً ص62 من المرجع نفسه

2 ـ رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ص19.

وينظر أيضاً كتابه **L'aventure sémiologique** éditions du seuil Paris1985 page 94

التخييل لا ينافي اليقين، كما نفاه الظن، فالشيء قد ُيخّيل على ما هو عليه، وقد يخيل على غير ما هو عليه[1].

الشعر وÊية ا‡تمل :

يعرف (حازم القرطاجني) الشعر بقوله : "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة، بحسب هيأته تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إعراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها، قوي انفعالها وتأثيرها"[2].

وأفضل الشعر عنده، ما لم تكن المحاكاة فيه قبيحة، أو خالية من الغرابة. ولعلّه ينطلق من رأي (ابن سيناء) ، في أن الناس أطوع للتخييل منهم إلى التصديق، وهذا ما أراده (أرسطو) من عبارته : "المستحيل المحتمل خير من الممكن المحتمـل، "فالتخييل، وإن كان مستحيلاً، يغدو أحسن من الحقيقة، شريطة أن يكون محتملاً[3].

1 ـ اËنس والنوţ:

من المقولات المنطقية التي اعتمدها (حازم القرطاجني) في "المنهاج"، مقولتا (الجنس، والنوع) ، حيث طبقهما على أغراض الشعر، فقسمها إلى أجناس، تتفرع عنها أنواع، وهذه الأنواع بدورها، تصبح أجناساً تتفرع عنها أنواع،

---

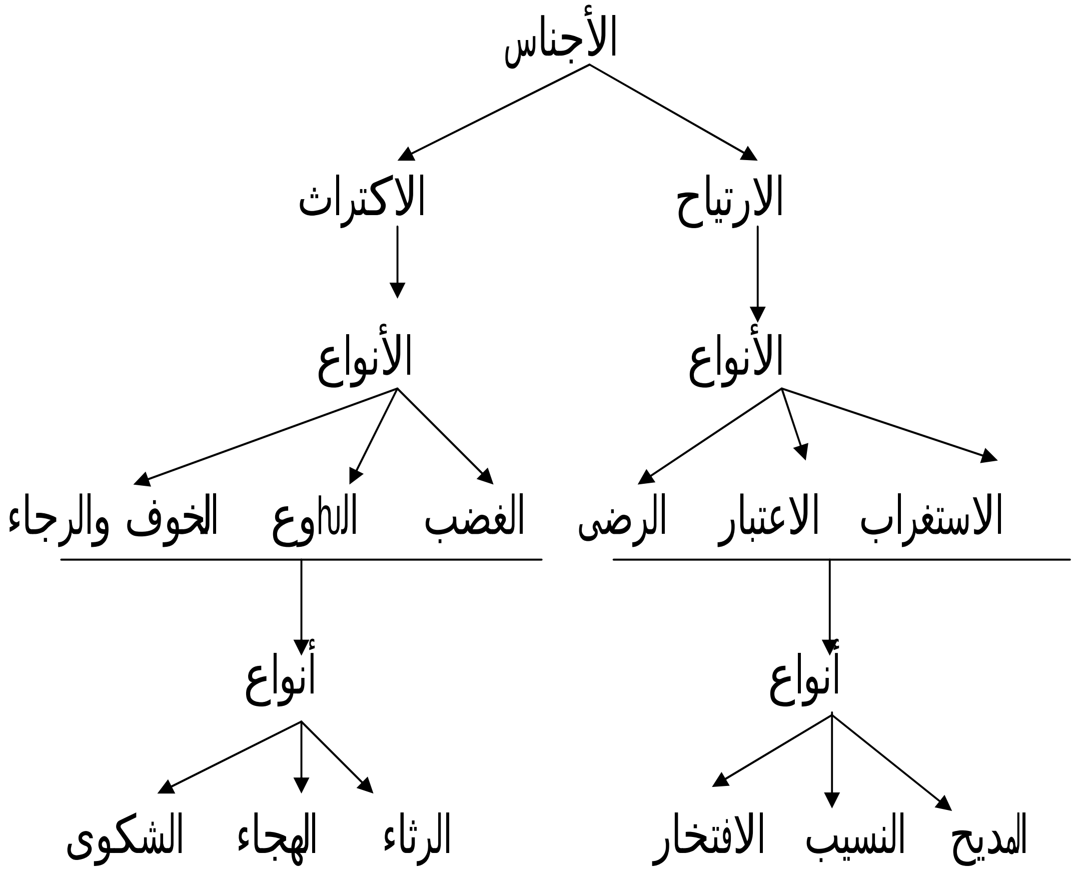
1 ـ ينظر المرجع السابق ص 62

2 ـ المرجع نفسه ص71

3 ـ ينظر أرسطو فن الشعر ص

وهكذا. فالأجناس الأولى هي : الارتياح والاكتراث، وتتفرع عنها أنواع هي : الاستغراب والاعتبار والرضا والغضب والخوف والرجاء، وتتفرع بدورها إلى أنواع وهي : المديح والنسيب والرثاء[1]، وهكذا ..*[2].

ويريد (القرطاجني) من هذا التقسيم المنطقي، أن يتجاوز التقسيم الكلاسيكي لأغراض الشعر (المدح، والغزل، والهجاء، والرثاء، والفخر ..) مما شاع في مدونة الشعر العربية، إلى تقسيم، على أساس الجنس والنوع، فما الأغراض الشعرية الشائعة إلا أنواع انبثقت عن أجناس كان أساسها الارتياح أو الاكتراث، ويمكن صياغة مقولة القرطاجني في الشكل الآتي:



1 ـ حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء** ص12

2 *ـ هذا النص مبتور، لوجود سطر مطموس في الأصل ولعله يشير إلى باقي التعريفات في النوع في صورة تناسلية، انظر ص 336 من المنهاج

وعلى أساس هذا التقسيم، ترجع معاني الشعر إلى وصف أحوال الأمور، المحركة المثيرة، والدوافع التي تؤدي إلى قول الشعر، وكذلك وصف أحوال المتحركين لأجله، أو اجتماع وصف حال المحرك والمتحرك، وهذا أكمل صور الشعر عند حازم[1].

2 ـ التخييل والمحاكاة :

يحاول (القرطاجني) أن يطبق نظرية المحاكاة، عند (أرسطو)[2]، على الشعر العربي، ولكن، باختلاف كبير، من حيث صياغة المعاني والأغراض الشعرية، فيجعل لذلك مقياساً هو "**حسن الطبع**" ، ويطلق عليه (الفطرة) . فمحاكاة الشعراء لجميع الأحوال المحيطة بهم، سواء الخارجية منها أو الداخلية النفسية، هي التي تحدث التأثير[3]. وعليه يمكننا وضع شكلا لهذا التصور، فيما يأتي:

التعبير عن الأحوال المحيطة بالشاعر

↑

(مفطورة)

المتصورات الأصلية ← محاكاة1 ← مؤثرة

(الفطرية) غير معيب

(انحراف الشعرية والمعاني)

↑

(مصطنعة)

المتصورات الدخيلة ← محاكاة2 ← غير مؤثرة

معيب (صورة للمحاكاة1)

---

1 ـ المرجع نفسه ص13

2 ـ ينظر نظرية المحاكاة عند أرسطو في الفصل الأول من هذه الأطروحة.

3 ـ ينظر حازم القرطاجني **المنهاج** ص22

ونفهم من هذا، أن (القرطاجني) يبحث في محاكاة أولى مؤثرة، فيها صحة الطبع، والثانية مصطنعة، هي صدى للأولى، غير مؤثرة، وربما قصد بالأولى : أشعار المتقدمين، وبالثانية : أشعار المقلدين لهم في الأغراض والمعاني، وربما يشير إشارة ضمنية إلى سرقة المعاني ..

ويحرص (حازم) على ضرورة الالتزام بالشروط المنوطة بعملية (المحاكاة) هذه. يقول : "فلذلك لا يحسن إيراد مثل هذه الأقاويل في الأغراض المألوفة من الشعر، ولا يحسن أن تحاكى الأشياء العريقة في الشعر التي اشترطنا فيها الشروط المتقدمة، إلا بمثلها، مما توجد فيه تلك الشروط"[1].

ثم يفصل الحديث في هذين النوعين من المحاكاة، في المعاني الشعرية التي هي بدورها، منقسمة إلى أُوَل وثوان[2]:

1- **المعاني الأول**: وهي التي يكون مقصد الكلام، وأسلوب الشعر، يقتضبان ذكرها.

2- **المعاني الثواني** : وهي التي لا يقتضي مقصد الكلام، وأسلوب الشعر ذكرها.

ثم يضع لذلك قانونين متعلقين بصحتهما معاً، أو بصحة أحدهما على الآخر:

1- **المعاني الا يصلح أن ترد أوائل و ثواني**: وهي ما تعلق المتصوّر فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه ويكترثوا له وكان مدركاً حسياً.

1 ـ المرجع نفسه ص22

2 ـ المرجع نفسه ص24

2- **المعاني التي لا يصلح أن تورد أوائل وتورد ثواني:** هي ما تعلق التصور فيها بشيء لا تدركه العامة.

التخييل والواقعي :

المحاكاة بين (القرطاجني) ، و(أرسطو) :

إذا أردنا أن نقيم مقارنة بين المحاكاة عند كل من (أرسطو) ، و(حازم)، ينبغي أولا، أن ننظر إلى الأصول النظرية التي بنيت عليها المحاكاة، عند كل منهما:

1- **أرسطـو** : لقد ركز، في نظريته للمحاكاة، على (الشعر الدرامي) ، وعلى (المأساة) خاصة، مع أنه عمّمها على باقي الأشياء، والفنون. ولقد بيّن وسيلة المحاكاة، وأمعن النظر في الأفعال، كون وسيلة المحاكاة فيها المأساة، كما بين مدى تأثير ذلك على الجمهور، عن طريق وظيفة (التطهير)[1].

2- **حازم القرطاجني**: يركز على محاكاة المعاني والأغراض في (الشعر الغنائي) ، فيقول : "إن الحكيم (أرسطو طاليس) ، وإن كان اعتنى بالشعر، بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية، إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات، كانوا يضعونا، يفرضون فيها وجود أشياء وصور، لم تقع في الوجود .. وإنما وقع في كلامهم التشبيه بالأفعال لا في ذوات الأفعال"[2].

---

1 ـ ينظر أرسطو **فن الشعر**

2 ـ حازم القرطاجني **المنهاج** ص69

ويمكننا صياغة هذا الاختلاف في الجدول الآتي :

أرسطو طاليس	حازم القرطاجني
- التركيز على محاكاة الأفعال. - الانطلاق من الدراما. - المرجعية : الميثولوجيا (العالم الخرافي). - قلة التشبيهات، والحكم، والأمثال	- التركيز على محاكاة في ذوات الأفعال – الانطلاق من الشعر الغنائي - المرجعية : سنن العرب في كلامها (العالم الواقعي). - كثرة التشبيهات، والحكم، والأمثال، والنوادر، وضروب الإبداع، في فنون الكلام (لفظاً ومعنًى).

ويضيف حازم القرطاجني قائلاً : "ولو وجد هذا الحكيم (أرسطو) في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب، من كثرة الحكم، والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع، في فنون الكلام (لفظا ومعنى) ، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها .. لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[1].

وهذا الكلام الذي ذكرناه، لا يعني أبدا، أن القرطاجني لم يكن متأثرا بـ (أرسطو) ، ولكن، طبق هذه المفاهيم، بما يتناسب وواقع الشعر العربي، أما الإجراءات النظرية، فقد تكون من المصدر الأرسطي، نفسه، بقليل من التصرف.

1 ـ المرجع نفسه ص69

ومن التأثر الأرسطيّ الواضح عند (القرطجني) ، تقسيمه (المحاكاة) إلى محاكاة التحسين، ومحاكاة التقبيح[1] ، وهو التقسيم نفسه عند أرسطو، عندما رأي أن المأساة تحاكي الأفعال النبيلة، والملهاة تحاكي الأفعال الرذيلة[2].

ونلاحظ التأثر نفسه في (وسائل المحاكاة) ، فقد ذكر (أرسطو)[3] أن وسائل المحاكاة، تكون تبعاً للفنون المحكية، كالأصوات في الموسيقى، والأشكال في النحت، والألوان في الرسم، وهكذا ..

وعند حازم القرطاجني ما يدل على هذا التأثير، في مثل قوله : "وطرق وقوع التخييل في النفس، إما أن تكون، بأن يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر، وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً، فتذكر به شيئاً، أو بأن تحاكي لها الشيء، بتصوير نحتي، أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته، أو فعله، أو هيئاته .."[4].

ويبدو – أيضاً - أن القرطاجني قد تأثر ببعض جوانب نظرية المحاكاة عند (أفلاطون) التي تدعو إلى (محاكاة المحاكاة) ، أو كما أطلق عليها. يقول حازم القرطاجني : "قد يعطي أيضاً هيئة تمثال الشيء، وتخطيطه، بأن يتخذ له مرآة، يبدي صورته فيهان فتحصل المعرفة بما لم يكن يعرف، إما برؤية تمثاله، وإما برؤية صورة تمثاله، فيعرف الشيء بما يحاكيه أو بما يحاكي ما يحاكيه"[5] ، فالتأثر واضح، كما يبدو، والمصطلحات تكاد تكون نفسها.

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص22

2 - ينظر أرسطو فن الشعر ص...

3 - ينظر المرجع نفسه

4 - المرجع السابق ص89

5 - المرجع السابق ص89

المحاكاة التشبيهية[1]:

نطالع، تحت هذا العنوان، مجموعة من المعايير، والقوانين التي يجب اتباعها في صياغة التشبيه، نلخصها فيما يلي:

1- ينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار، بأمر موجود لا مفروض (مفترض)

2- ينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة، فمحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة.

3- ينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، كتشبيه أيطلا الفرس بأيطلا الذئب، (على طريقة امرئ القيس).

4- ينبغي أن تنصرف المحاكاة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب، كتشبيه الحيوان بالنبات، ونحو تشبيه قلوب الطير - رطبة – بالعناب، و –يابسة- بالحشف (على طريقة امرئ القيس).

5- يجب أن يكون المثال المحاكي به معروفا عند جميع العقلاء.

6- ينبغي أن تكون الأوصاف التي يشرك فيها المثال، والممثل، أشهر صفاتها أو من أشهرها.

7- يشترط في المحاكاة أن يكون ما يحاكى قد قصد به استمالة النفس نحوه، أو تنفيرها منه[2]

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص111

2 ـ المرجع السابق ص113

هذه عينة من الشروط، والقوانين التي يمكننا القول معها، إن القرطاجني قد مزج فيها بين الشعرية اليونانية والشعرية البلاغية، النابعة من سنن العرب في كلامها، واستعمالها للمعاني، في شتى المواقف . يقول : "وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم، إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، فتعلّم منه قواعد النظم، واستفاد عنه الدربة، في أنحاء التصاريف البلاغية"[1].

---

1 - المرجع نفسه ص22

الفصل الثالث

الصورة الأدبية بين التصنيف والمبادئ التعليمية

لقد كان لامتزاج البلاغة بالشعرية والنقد اثر كبير في بلورة مفهوم الصورة الأدبية، بصورة أشبه بالتنظير، حيث كانت صرامة القواعد وسلطة المعايير المسلطة على الشعراء تثقل من عملية الإبداع وتحد من انطلاقة الشعراء، وبين هذه القوانين وبين ضيق حرية الشعراء انحصرت الصورة الأدبية وضاق مجالها، تارة بتأثير من الشعرية الأرسطية وقوانين المنطق، وتارة بسنن ومعايير كلام الشعراء وتارة أخرى بتأثير من النظريات الجمالية الكبرى في القرون الوسطى و عصر النهضة.

وفي هذا الفصل سوف أحاول أن أبحث عن مجالات أخرى للصورة الأدبية، بعيدا عن تأثير الشعرية والنقد والسبيل في ذلك هو العودة إلى طرق التصنيف والمبادئ التعليمية في البلاغة الأوربية والبلاغة العربية.

لماذا التصنيف؟ لقد كان للمنهج التصنيفي أثر كبير في الحفاظ على المادة البلاغية من خلال تعريفاتها وتقسيماتها وتفريعاتها والمحافظة على نماذجها الخالدة المستقاة من عيون الشعر عربيه وغربيه.

إن المنهج التصنيفي لمختلف الصور البلاغية كان له اثر كبير علـى المبـادئ التعليمية ذلك أن التعليم ارتكز ـ بالدرجة الأولى ـ على التصنيف لتوضـيح المـادة المدروسة وتفصيل تقسيماتها.

وسأعتمد في هذا الفصل، بداية، على إنجازات البلاغيين الأوربيين في المبادئ التعليمية مع **(كنتليان ـ Quintilien)**، مرورًا ب**(دي مارسيه-Dumarsais)** في كتابه

مجازات وأركـز علـى**(فونتانيـه-** **Fontanier)** في كتابـه (صـور الخطـاب **(Figure de discours)**وذلك في الدال التعليمي، ثم أناقش المبـادئ التصـنيفية العربية عند كل من **أبي هلال العسكري** في كتاب الصـناعتين، **والسـكاكي** في كتاب مفتاح العلوم، وأثر ذلك كله على الدرس التعليمي في المقـررات والـبرامج التعليمية في بعض البلاد العربية.

المبادئ التعليمية الأولى في البلاغة الأوربية

لقد ظهرت بوادر البلاغة التعليمية عند اليونان أي منذ ظهور السوفسطائيين الذين كانوا يعلّمون الناس فن الخطابة وتقنيات الإقناع مقابل أجر يتقاضونه[1].

ويرى (رولان بارث) أن الفن البلاغي كان يبث عبر مجموعة من القنوات الفردية تتمثل في (البلاغي وزبائنه) ثم سرعان ما انتقل ذلك إلى المؤسسات التعليمية في المدارس، لقد أنجز أهم عمل أو ما يسمى اليوم بالصف الثاني من التعليم الثانوي والتعليم العالي حيث تحول إلى مادة يمتحن فيها الطالب كالدروس والتمارين والفروض.[2]

ولقد كان البلاغيون الإغريق يتوافدون إلى روما لتأسيس مدارس بلاغية وذلك ابتداء من القرن الثاني قبل الميلاد، وكانت هذه المؤسسات التعليمية تشتغل وفق مستويات العمر ضمن برنامجين أحدهما موجه للأطفال ويدور حول النصائح وهي نوع من المباحث الإقناعية و خصوصا في الجنس الاستشاري والثاني موجه للكبار ويتضمن المنازعات المتمثلة في الجنس القضائي.

1 ـ كنتليان Quintilien (35.م):

ومن بين أهم البلاغيين الذين وضعوا الركائز التعليمية لمادة البلاغة هو البلاغي الروماني (**كنتليان** Quintilien) فلقد كان معلما رسميا يتقاضى راتبا من الدولة... ويضم عمله في المؤسسة الخطابية اثنى عشر كتاباً تعليمياً للخطيب من طفولته إنه تصميم كامل للتكوين البيداغوجي وهذا هو معنى المؤسسة .

---

1 ـ ينظر الفصل الأول ص38 من هذه الأطروحة

2 -Roland Barthes; **L'aventure Sémiologique** éditions du Seuil Paris-France1985 page 87

أما تعرضه إلى الـاز فقد كان من الكتاب الثامن إلى الكتاب العاشر حيث يتطرق إلى الصياغة **Elocutio** ويعطي نصائح تقنية للكتابة[1]. أو ما يسمى عند البلاغيين العرب بالصناعة.

لقد أدرك كنتليان أهمية البلاغة والدور الخطير الذي لابد أن يمارسه في النشاط التعليمي، ولذا فقد كانت له ملاحظات عميقة وآراء قوية في ماهية البلاغة بصفة عامة، كما كانت له آراء ومواقف من أراء أفلاطون وأرسطو في تصوراتما لهذا العلم، ذلك أنه رفض منذ الوهلة الأولى الشك الذي يحيط بالبلاغة وصحح كثيرا من الآراء التي فسرت خطأ موقف أفلاطون من الخطابة فالاعتقاد بأن الخطابة في رأي أفلاطون ليست فنا ولكن نوعا من **الدهاء** في خلق البهجة والإرضاء.[2]

وقد كان (كنتليان) يعتقد أن الملاحظات السلبية عن الخطابة كان يقصد با استهجان الطريقة التي كانت تمارس فيها الخطابة في اليونان، في عهد أفلاطون ولم يكن هناك شجب للخطابة كموضوع لأن أفلاطون يعتبرها أصليةومشرفة كما يرى أيضا أن الخطابة هي نظير علم الجدل لأن كليهما يتناول أمورا تأتي ضمن إدراك الناس كافة مقتبسا ذلك من تحديد أرسطو مكان فن الخطابة وعلاقتها بعلم المنطق، أو كما يطلق عليه علم الجدل.[3]

إنّ الشرط الوحيد في الخطيب المثالي لدى (كنتليان) هو أن يكون رجلا صالحا وذلك" بعدما أصبح الكلام وسيلة لكسب العيش، وأصبحت ممارسة الاستعمال الشرير لمزايا الفصاحة هي العرف السائد، وتوقف الأشخاص المعروفون

---

1 ـ المرجع نفسه ص23

2 - ينظر روي هاريس وتولبت جي تيلر **أعلام الفكر اللغوي التقليد الغرŸ من سقراط ĺБ سوسير** تعريب د/ أحمد شاكر الكلابي دار الكتاب الجديد ط. الأولى 2004 لنغازي ـ ليبيا ـ ص 104

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص105

بالفصاحة عن دراسة الفلسفة الأخلاقية وعلم الأخلاق بعد أن هجرها الخطباء وأصبحت فريسة لذوب العقول الضعيفة".[1]

من هنا ندرك الأسباب الرئيسة للمنحى التعليمي عند (كنتليان) فقد أراد إصلاح البلاغة في فترة ما بعد (أفلاطون) و(أرسطو) لذا كان لابد من إصلاح شامل لمادة البلاغة وتعليمها للناس منذ نعومة أظفارهم حتى يضمنوا نجاحا في ميدان الخطابة ولا يتأتى ذلك إلا من خلال برنامج متأن رصين في الدراسات اللغوية،ولبلوغ الفصاحة لابد للمرء أن يعرف بالضبط ما يمكنه أن يفعل باللغة.[2]

ويمكننا أن نتساءل عن مدى التأثير الذي تركته الطرحات التعليمية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلادي في أوربا، لذا سنتناول علاقتة بالصورة الأدبية في البلاغة الفرنسية مع (دي مارسيه) و(فونتانيه).

---

1 - المرجع السابق ص 107

2 - المرجع نفسه ص 108

دي مارسيه Dumarsais:

يعرف (دي مارسيه) المجاز بأنه "نوع من الصور البعيدة عن المألوف"[1]، وهو عنده من مهمة النحو، ولهذا فإن مصنفه يدخل كجزء هام من علم النحو، والنحو بالنسبة إليه يعنى بالبحث عن الدلالات الحقيقية للألفاظ من خلال المعاني المستعملة في الخطاب عامة، فعندما نقول:"**أنك تستلهم من آلهة الشعر**" **(vous méditez une muse)** فإننا نعني أغنية أي أنك تتدرب على الغناء، وهذه كناية[2].

ويغلب على المصنف طابعه التصنيفي للصور البلاغية فهو يقسمها مثلا إلى[3]:

1 ـ صور الفكر Figures de pensées:

وهي التي لها علاقة بالخيال، وتعتمد على القدرات الذهنية في التصوير.

2 ـ صور الكلمات Figures de Mots:

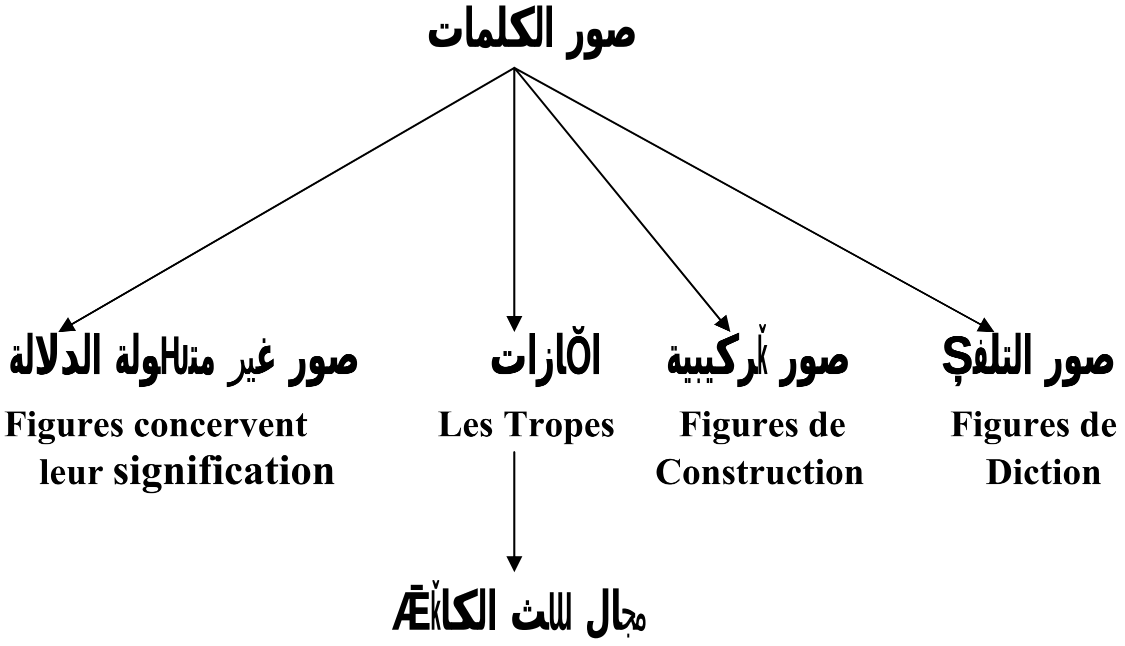
وهي صور تعتمد على تعدد الألفاظ للمعنى الواحد ليصبح اللفظ الثاني مجازيا، فعندما نقول مثلا: لأني **أرى مائة شراع أي مائة سفينة** ، فلو غيرنا كلمة الشراع بالسفينة لاضمحلت الصورة، وهذا تقليد كان سائدا منذ **(شيشرون Ciceron).**

وبعد هذا التقسيم يركز (دي مارسيه) على صور الكلمات ويقسمها بدورها إلى أربعة أقسام رئيسة ليصل في نهاية المطاف إلى تحديد مادة بحثه ألا وهي **(المجازات Les Tropes).**

ويمكننا بعد قراءتنا لهذا التقسيم[4] عرضه في الشكل الآتي:

---

1 - Des tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue [Document électronique] / par M. Du Marsais Page 1
2 - Ibid Page 20
3 - Ibid Page 13
4 - Ibid Page 15



صور التلفظ Figures de Diction :

وتتعلق بالجانب الصوتي كحذف مقطع من كلمة ويطلق عليـه (دي مارسـيه) مصطلح Syncope .

صور التركيبية Figures de Construction:

وهي صور لها علاقة بالجانب النحوي ومثال ذلك قولنا:**أكثر الرجال يقولون** **La plupart des hommes disent** والصواب القول: **أكثر الرجال يقـول** **La plupart des hommes dit** ويطلق (دي مارسيه) على هذا النوع من الصور **Syllepse .**

صور غير متناولة الدلالة Figures concervent leur signification propre:

وهي تلك الصور التي تبقى محافظة على دلالتها الأصلية دون تغيير كالتكرار.

المجازات Les Tropes :

وهي صور دلالية تأخذ الكلمات معها معاني مختلفة عن المعاني الأصـلية، ومن هنا يحدد (دي مارسيه) مادة بحثه في الصور.

فيعرف المجازات قائلا:"هي صور تتناول الكلمات فيها دلالات غير الدلالات الموضوعة لها أصلا".[1] فكلمة شراع مثلا لا تعني سفينة لأنها لا تمثل سـوى جـزء منها.[2]

ونطالع تحت عنوان: **الاستعمالات أو أثر المجازات** **L'usagesou l'effets des tropes** الطريقة التصنيفية للآثار التي تتركها المجازات في نفوسنا:

1 ـ من بين أكثر استعمالات المجاز أن يوقظ فينا فكرة عامة عن طريق بعض الأفكار المساعدة **idées accessoires** فعندما نقول:**مائة شراع نعني مائة سـفينة** **cent voiles pour cent vaisseaux** **ومائة شعلة أي مائة مـنزل** **cent feux pour cent maisons** **ونقول هذا رجل يحب الزجاجة أي يعاقر الخمر** **il aime la bouteille, il aime le vin** **الحديد للسيوف** **le fer pour l' épée** **والريشة للكتابة** **la plume pour la maniére d' écrire**.[3]

2 ـ في بعض الأحيان تعطي المجازات أكثر حيوية للمعاني التي نسـتعملها خاصـة المعاني المؤثرة في نفوسنا تجاه وضعية غير طبيعية كالتعبير عن الحيرة والغضب والحزن والأسى كأن نقول:**هذا رجل يلتهب غضبا** **il est enflamé de colére**.[4]

3 ـ بعض المجازات عبارة عن **صور ذهنية** **des images** فمثلا كلمة **سقوط** تعني أن شيئا ما وقع من مرتفع فاستعملت الكلمة حينئذ بمعنى آخر فنقول:

1- Ibid Page 15
2 - Ibid Page 16
3 - Ibid Page 27
4 - Ibid Page 28

سقـ في خطـ فادح **grossiére est tombé dans une erreur**

وتوحي بصورة من يهوي من أعلى شيء إلى أدناه.[1]

4 ــ إن المجازات تجعل من الخطاب أكثر نبلا وعظمة وهذا ما رأي أرسطو أيضـا عندما اعتبر أن أعظم شيء أهمية هو جودة صياغة المجاز فهو الشيء الوحيد الذي لا يقدر المرء أن يتعلمه أبدا من غيره إنه العبقرية في أكمل صورها.[2]

5 ـ من بين أكثر استعمالات المجاز أنه يجعل الأفكار أكثر لينا ممّا هي عليه من قساوة الواقع كالتعبير عن الأحزان والآلام.

6 ـ وأخيرا فإن المجازات تجعل للكلمة الواحدة أكثر من معنى.[3]

وقد احتوى المصنف على تعريفات لكثير من الصور البلاغيـة كالاسـتعارة والكناية والتشبيه والفروع التي تتفرع عنها.

ويمكننا أن نقول بأن مصنف (دي مارسيه) المتعلق بالمجازات من بـين أهـم الإنجازات التي عنيت بالتصنيف والتقسيم مما جعله لبنة تستغل في المجال التعليمي لمادة البلاغة بصفة عامة.مما حمل (فونتانييه) على أن يرتكز عليه بصفة شـبه مطلقـة في تأليف كتابه (صور الخطاب) الذي سنتعرض إلى بعض ما جاء في جانبه التعليمي.

---

1 - Ibid Page 29

2 ـ أرسطو **فن الشعر** ص 192

3 - Ibid Page 30

فونتانيFontanier :

لقد ظل تعليم البلاغة يمارس حتى القرن التاسع عشر، بداية مع اليسوعيين مرورًا بالقرون الوسطى، في بعض المدارس بإنجلترا وألمانيا، ومع ذلك بقي نشاط اليسوعيين مستمرا إلى غاية القرن التاسع عشر مع كتاب صور الخطاب **Figures de style** للبلاغي فونتاني **Fontanier** الذي كتبت حوله المختصرات البلاغية التعليمية سطرها اليسوعيون ليستمر هذا المنهج بعدهم[1].

ويبقى كتاب (**مجازات ـ Tropes**) الذي ألفه **دي مارسيه Dumarsais**وكتاب صور الخطاب (**Figures de discons**) من بين أهم الكتب التي اعتمدت على المبادئ التصنيفية والتعليمية، وسأتناول كتاب صور الخطاب **لفونتاني** لأنه يمثل عينة لهذا الاتجاه من جهة، ولأنه يعتبر استلهامًا من كتاب مجازات **(دى مارسيه)** من جهة أخرى.

يعلق (**جيرار جينيت Gérard Genette**) على كتـاب صـور الخطـاب قائلا:"إنه يمثل نقطة التقاء كل البلاغة الفرنسية فهو أنموذج كامل لعملين متكـاملين هما كتاب مجـازات Torpes ل:(**دي مارسـيه Dumarsais**) وكتـاب صـور الخطاب"[2].

إن كتاب صور الخطاب عبارة عن كتاب تعليمي موجه إلى تلامذة التعلـيم الثانوي، اعتمد فيه (فونتانيه) على مبدأ التصنيف بحيث رتب كتابه علـى شـكل دروس متسلسلة ومتتابعة يعتمد فيها على التعريفات مع الأمثلة التوضيحية وقد أتبع ذلك بفصل تطبيقي كان عبارة عن تمارين بطريقة الأسئلة.

---

1 ـ المرجع نفسه ص38

2-voir Fontanier; les figures du discours; Flammarion Paris 1977 l' introduction page 5.

إن المنهجية المتبعة عند (فونتانيه) هي منهجية تعليمية بحتة يقول (فونتانيه) في مقدمة كتابه صور الخطاب :"إذا كنت أريد أن أدرس المجازات في قسم من خـلال هذا المصنف التعليمي فإنني أبدأ - أولا -- بإعطاء فكرة إجمالية للكتـاب أي أنـني أعرف بالموضوع والخطة ثم أهم أجزاء الكتاب...وسأدعو التلاميذ لقراءة المقدمـة أولا ثم فهرس المحتويات وعناوين الفصول".[1]

إن أول ما بدأ به (فونتانيه) هو تقديم مراحل طريقة شرح المادة البلاغية ابتداءً من الإطلاع على المقدمة والعناوين ومحتويات الكتاب ثم يتدرج التلاميذ بملاحظـة الأفكار التي ينبغي الوقوف عندها ووضع علامات أو خطوط تحت الألفاظ التي يرون أنها جديرة بالاهتمام وتسجيل ملاحظات على هامش صفحات الكتاب، ثم ينتقـل التلاميذ إلى مرحلة ثالثة يتم فيها قراءة الفصول قراءة متأنية فقرة فقرة أو فصلا فصلا بتأمل وتعمق، ومن خلال كل هذه المراحل الأولية نمر إلى مرحلة الدرس وشـرحه وتحليل أجزائه بحفظ الأمثلة حفظا تاما. إن هذه الدروس لا ينبغي أن تتجاوز سـتة أسابيع أو شهرين على الأكثر وتكون متبوعة بقراءات تماما كالقراءات الأولى حيث يقرأ كل ما تبقى من فصول الكتاب، أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلـة التمـارين والتطبيقات وقد خصص (فونتانيه) لذلك فصلا كاملا هو الفصل الثالث من القسم الثالث[2] وهذا الفصل عبارة عن أسئلة للفهم وتطبيقات مختلفة.[3]

المبادئ التصنيفية للصور البلاغية:

لقد ألغى (فونتانيه) كل التصنيفات التي وضـعت للصـور البلاغيـة عنـد الكلاسيكيين ووضع تصنيفا جديدا يقوم على تمييز دقيق للعلاقات القائمة بين هـذه الصور مدعما اقتراحه بحجج وأدلة قوية[4]، وسأكتفي هنا ببعض النمـاذج المتعلقـة

1- 1- Ibid page 31- Ibid page 32 1.
2- Ibid page 32.
3- Ibid page 31-32-33.
4- Ibid page16.

بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة،وأركز على الأنواع التي تندرج تحت كل منـها مع الإشارة إلى طريقة (فونتانيه) في تقديمها وشرحها.

في الفصل الرابع من كتابه يقدم (فونتانيه) تعريفا للعنوان الذي اختاره لكتابه المعنون بصور الخطاب منطلقا من المآخذ التي سجلها على غيره، فهو يرى بأنـه لم يُقدم أي تعريف شامل ودقيق مع كثرة التعريفات التي أعطيـت في أيامـه هـو، فالأكاديمية الفرنسية قد ميزت بين صور الكلمات Figures de mots وهي التي لها علاقة بالنحو بالدرجة الأولى، وبين صور الفكر Figures de pensées وهي التي لها علاقة بالبلاغة، فالصور الأولى تتمثل في استعمال الكلمات التي تعطـي القـوة والجزالة للخطاب أما الثانية فهي التي تجمل الخطاب، إن هذا التحديـد لايعـود إلى الأكاديمية الفرنسية وإنما إلى القواعديين القدامى وأوائل البلاغيين الأكثر قدما. [1]

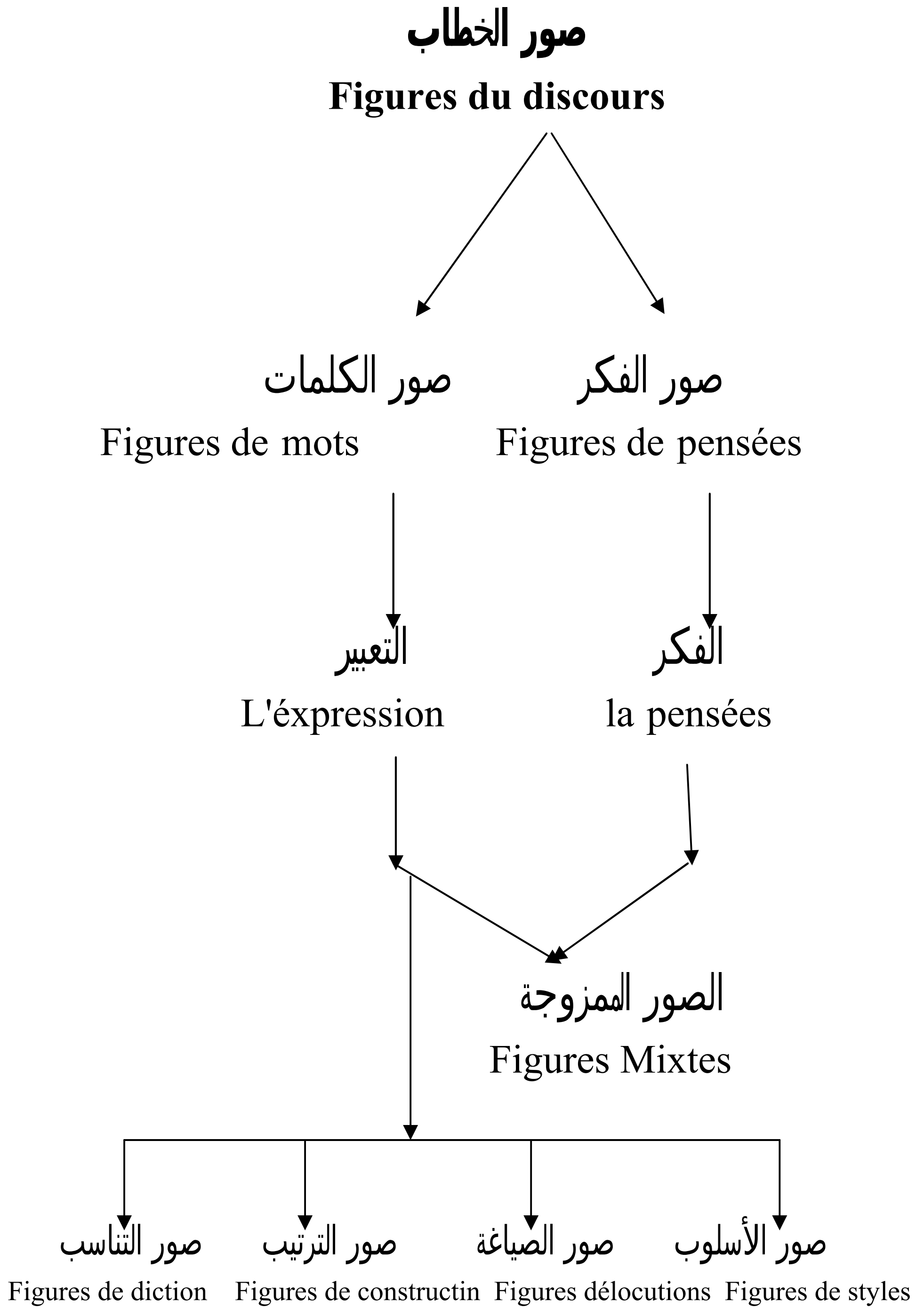
ومن خلال هذين التعريفين توصل (فونتانيه) إلى تعريف جامع فـيرى بـأن التعريفين ملتصقان معا ويشكلان بذلك وحدة متماسكة، فالصور البلاغيـة هـي الأشكال التي من خلالها ينأى الخطاب عن الاستعمال المألوف والعادي[2].

وعليه فالصور لا يمكن أن تخضع للقوانين الصارمة التي تفرضها اللغة فهي تمتاز بالحرية في الاستعمال.[3] وهنا يقابل (فونتانيه) بين الاسـتعمال والصـورة البلاغيـة فيلاحظ بأن الصورة هي أيضا موجودة في الاستعمال وهذا معـروف عنـد كـل البلاغيين منذ زمن (بوالو Boileau).[4]

ويرى (فونتانيه) أن هذا التقسيم يتوسطه قسم مزيج من الصـور الخاضـعة للجانب الانطباعي ومن الصور الخاضعة لجانب الفكر كما هـو مـبين في هـذا الشكل:[5]

---

1 -Ibid page65.
2- Ibid page64.
3 - Ibid page64.
4- Ibid page10.
5- Ibid page66.


صور الخطاب
Figures du discours
صور الكلمات
Figures de mots
صور الفكر
Figures de pensées
التعبير
L'éxpression
الفكر
la pensées
الصور الممزوجة
Figures Mixtes
صور التناسب
Figures de diction
صور الترتيب
Figures de constructin
صور الصياغة
Figures délocutions
صور الأسلوب
Figures de styles

وعلى هذا الأساس يقسم فونتانيه طرق ا لاز إلى أنواع ثلاثة وهي:[1]

- **مجازات عن طريق التناسÆ Tropes par correspondance:**

وهي التي تعتمد على تسمية شيء باسم شيء آخر وهذا التحديد ورد عند أرسطو عندما عرف الاسم ا لازي،[2] ويسميه فونتانيه كناية Métonymie.

- **مجازات عن طريق الترابÙ Tropes par connecxion:**

وهي تسمية شيء باسم شيء آخر يكون مستغرقا فيه ويشكل معه وحدة مترابطة، أي وجود فكرة متضمنة في الآخر وهذا ما يطلق عليه فونتانيه ا لاز المرسل Synecdoque.[3]

- **مجازات عن طريق التشابه Tropes par ressemblance:**

وهي التي تقدم لنا فكرة تحت دلالة فكرة أخرى بحيث لا تربطها بالأولى سوى علاقة التشابه وهذا ما يطلق عليه فونتانيه بالاستعارة Métaphore[4].

مع الملاحظة أن في كل نوع من هذه الأنواع توجد مجازات مزدوجة Mixtes.

ولا يبقي فونتانيه هذا التصنيف على حاله وإنما يدرج تحته تصنيفا آخر يقوم على مبدأ التقسيم كما هو مبين في هذا الشكل:[5]

---

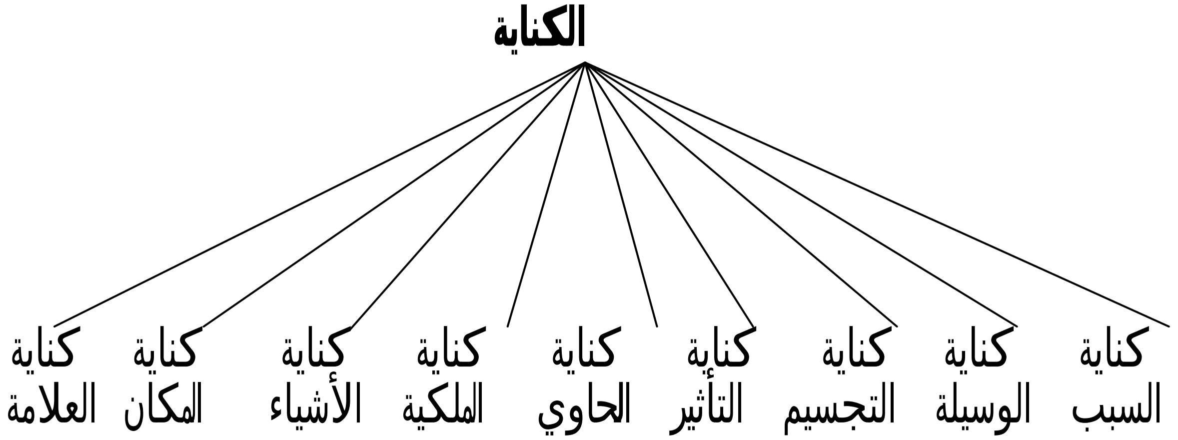
1 -Ibid pqge 77

2 - ينظر أرسطو كتاب **الخطابة** ص184

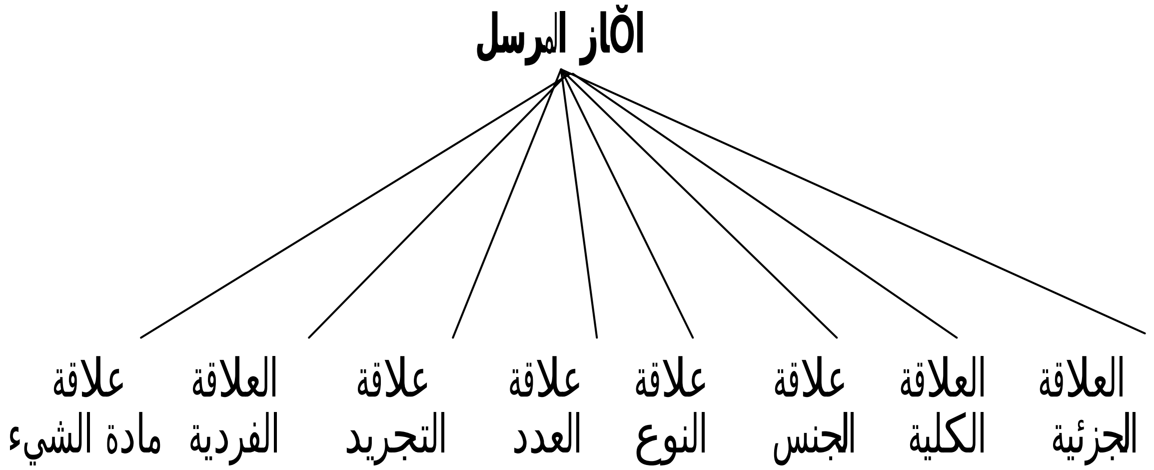
3- voir Fontanier; les figures du discours; page 87.

4 -Ibid page 99

5 - 5 -Ibid page 79-86



من خلال هذا الجدول يتضح لنا الطريقة التصنيفية التي انتهجها فونتانيه من أجل توضيح كل نوع على حده ممثلا لذلك بجملة من الأشعار لا يمكنني عرضها في هذا المقام لكثرتا وتنوعها.



وهكذا يستمر فونتانيه في التصنيف والتقسيم لكل الصور .

المبادئ التصنيفية التعليمية في التراQ البلاغي العرŸ

إن المتصفح لكتب التراث البلاغي لا يجد فيها إشارات واضحة ومباشرة للخط التعليمي ولكننا نستطيع أن نفهم من بعض عناوينها ألفاظا قد تدل على ذلك مثل: صناعة الشعر أي الطرق السليمة لصناعة الشعر والنثر على السواء مما يدل على أن بعض البلاغيين العرب قد بحثوا في هذا المنحى .

ومما يلفت انتباه المتصفح لكتابي"الصناعتين"لأبي هلال العسكري و"مفتاح العلوم" للسكاكي ذلك الخط التعليمي، الذي نجه الكاتبان بعرضهما للمادة البلاغية المتمثلة في تعريفات وإعطاء أمثلة ونصائح و إرشادات .

يقول أبوهلال العسكري:"إذا أردت أن تصنع كلاما فاخطر معانيه ببالك وتنوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها ولا يتبعك تطلبها واعمل مادمت في شباب نشاطك فإذا غشيك الفتور وخانك الملال فأمسك فإن الكثير مع الملال قليل".[1]

إن المتتبع لمعاني هذا النص يتبّين البعد التعليمي لهذه المادة التي تتمحور في كيفية الكتابة الجيدة يقول العسكري:"ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات Pة وآلات كثيرة من معرفة العربية لصحيح الألفاû وإصابة المعنى وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة"[2].

وهكذا يستمر أبو هلال العسكري في توجيهاته للكتاب وصناع الشعر، والكتاب لا يخلو من هذا المنحى التعليمي بل إن أبا هلال نفسه قد أورد نصا لبشر بن المعتمر يقول فيها:"خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراȟ بالك وإجابتها لك فإن

1 ـ أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين** ص 134

2 ـ المرجع نفسه ص 154

قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرا...وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك"[1].

والملاحظ لهذه النصائح يدرك مدى اهتمام البلاغيين العرب بالجانب التعليمي الذي يوضح كيفية صناعة الشعر الجيد لفظا ومعنى وطرقه، يقول العسكري:"فإذا علمت القصيدة فهذبا ونقحها بإلقاء ما غثّ من أبياتا ورثّ ورَذُل، والاقتصار على ما حسُن وفخُم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤه وتتضارع بواديها وأعجزها"[2].

وحق لنا أن نتساءل عن كيفية تطبيق العسكري لهذا المنحى، وهو بصدد عرض الصور البلاغية؟

أولاً- التشبيه :

يمكننا أن نلخص طريقة أبي هلال العسكري للتشبيه في النقاط الآتية:

1. تعريفه للتشبيه ومما يلاحظ فيه سهولته
2. إعطاء بعض الأمثلة التوضيحية من غير الشعر كزيد والأسد إلخ....
3. بيان أركان التشبيه
4. وجوه أوجه التشبيه :القرآن و الحديث
5. ردئ التشبيه
6. الطريقة المسلوكة في التشبيه مع أمثلة من الشعر
7. أنواع التشبيه
8. غرائب التشبيه
9. عيوب التشبيه

---

1 - المرجع نفسه ص134

2 - المرجع نفسه ص139

وهذه النقاط بهذا الترتيب تخضع للمنهجية التعليمية التي تبدأ من الكل ثم تتجزأ بالتدريج، ولمزيد من التوضيح سأشرح هذه النقاط بقليل من التوسع فيما يلي:

1- تعريف التشبيه:

يعرف أبو هلال العسكري التشبيه بأنه وصف ينوب فيه أحد الموصوفين الآخر بأداة التشبيه أو غير أداة التشبيه، ثم يمثل لذلك بقوله: زيد شديد كالأسد[1]، والملاحظة أن هذا التعريف لا تعقيد فيه والغرض من ذلك هو التبسيط،، ويضاف إلى هذا التبسيط استعماله لأمثلة سهلة الفهم دون اللجوء إلى التمثيل بالشعر وغيره.

ثم يتدرج في التوضيح و الشرح ويركز على وجه الشبه فلا يشترط أن يطابق المشبه المشبه به في جميع أحواله و يضرب لذلك مثالاً: وجهك مثل الشمس ومثل البدر فالمراد من التشبيه في هذين المثالين الحسن وليس العلو والعظمة،[2] ويمكننا صياغة هذا الشرح في الجدول الآتي:

الوجه	الشمس	وجه الشبه
+	+	الحسن
-	+	العلو
-	+	العظمة

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتعرف وبسهولة على ما يقدمه أبوهلال العسكري من تبسيط للمادة البلاغية.

1 - المرجع نفسه ص239

2 - المرجع نفسه ص239

ويطبق القاعدة نفسها على بعض التشبيهات القرآنية كقوله تعالى:"وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام"[1] فشبه المراكب بالجبال من جهة عظمها لا من جهة صلابتها ورسوخها وعليه فالمشبه لا يمكن أن يطابق المشبه به في كل الأحوال والهيئات والصفات وإلا يصبح هو نفسه[2].

وقد يحدث أن يقع أبو هلال العسكري في نوع من الغموض وعدم الدقة في تصنيفه للمادة البلاغية كما هو الشأن في ذكره لأوجه التشبيه فيجعلها أنواعاً ثلاثة دون شرح أو تبسيط بل يكتفي بذكرها وترتيبها مما يدل على عدم نضج المنهج التصنيفي عنده وأمثلة ذلك نتأملها في هذا التقسيم[3] وهو :

1- تشبيه شيئين متفقين من جهة اللون كتشبيه الليلة بالليلة والماء بالماء والغراب بالغراب.

2- تشبيه شيئين يعرف اتفاقهما بدليل كتشبيه الجوهر بالجوهر.

3- تشبه شيئين لمعنى يجمعهما كتشبيه البيان بالسحر.

فهذه الأوجه الثلاثة يكتنفها غموض شديد فهل قصد أبو هلال من ذلك التفريق بين التشبيه الحقيقي والتماثل أو التشابه كما يطلق عليه السكاكي ؟

ومن بين الثغرات المنهجية في تصنيف أبي هلال للتشبيه تناوله مقياس جودة التشبيه فيجعل جيد التشبيه ما جاء في القرآن ويضع تحت هذا العنوان عدة مقاييس لا يذكر عن مصدرها شيئاً أهي من كلام العرب وسننهم أم هي من قواعد الشعرية والنقد؟ وهذه المقاييس هي :

---

1 ـ سورة الرحمن الآية 24.

2 ـ المرجع السابق ص239

3 ـ المرجع نفسه ص240

إخراج ما لا تقع عليه الحاسة:

ويضرب لذلك مثالاً من قوله تعالى:"والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء"[1]. ويشرح ذلك بقوله:" فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس والمعنى الذي يجمعهما بطلان التوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة ولو قال يحسبه الرائي ماءً لم يقع موقع قوله ((الظمآن)) لأن الظمآن أشد فاقة إليه وأعظم حرصاً عليه"[2].

1- **إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة:**

كقوله تعالى:"وإذ نتقنا الجبل فوقهم كأنه ظلّة"[3] وفي هذا المقياس لا يقدم شرحاً ولا توضيحاً.

2- **إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها:**

كقوله تعالى:"وجنة عرضها السموات والأرض"[4] فقد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها والجامع بين الأمرين العظم و الغرض منه التشويق .

3- **إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيه:**

كقوله تعالى:"وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام"[5] فالصفة بين المشبه والمشبه به هي العظم والغرض من ذلك بيان قدرة الله في تسخير الأجسام العظام في الماء[6].

---

1 ـ سورة النور الآية39

2 ـ المرجع السابق ص 240 241

3 ـ سورة الأعراف الآية 171

4 ـ سورة آل عمران الآية 133

5 ـ سورة الرحمن الآية 24

6 ـ المرجع السابق ص 241

ثم يعيب على بعض الشعراء سوء تشبيههم ولعله قصد بهذا نوعاً خامساً لمقاييس جيد التشبيه وهو تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر، وهذا النوع من التشبيه رديء كما يرى ويضرب لذلك مثالاً لقول أحد الشعراء:

وندمان سقيت الراح صرفا — وأفق الليل مرتفع السجوف

صفت وصفت زجاجتها عليها — كمعنى دق في ذهن لطيف

ويعلق على هذا البيت قائلاً:"فأخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر"[1].

ونتساءل هل قصد أبو هلال العسكري من هذا التصنيف أغراض التشبيه أم مقاييس الجودة والرداءة في التشبيه هذا أيضاً يبدو فيه غموضاً في الشرح والتصنيف.

الطريقة المسلوكة في التشبيه:

وتحت هذا العنوان يضع أبو هلال أربع مجموعات تبعاً للصفات المحمودة أو المذمومة المستعملة في التشبيه[2]:

---

1 ـ المرجع نفسه ص 242

2 ـ المرجع نفسه ص243

المجموعة (أ)	**التقابل**	**المجموعة (ب)**
على أساس الموصوف		**على أساس الموصوف**
- الجواد بالبحر	↔	- اللئيم بالكلب
- الشجاع بالأسد	↔	- الجبان بالصّفرد[1]
- الحسن بالشمس و القمر	↔	- القاسي بالحديد

المجموعة (ج)	**التقابل**	**المجموعة (د)**
على أساس الصفة		على أساس الصفة
حاتم في السخاء	↔	مادر في البخل
لقمان في الحكمة	↔	هبنقة في الحمق

ثم يصنف بعض التشبيهات التي تجرى مجرى الأمثال والحكم من الشعر والنثر[2]:

- الدنيا كالماء الملح كلما ازددت منه شربا ازددت عطشا.
- من صنع معروفا لعاجل الجزاء فهو كملقي الحب للطير لا ينفعها ولكن ليصيدها
- الأدب يذهب عن العاقل السكر ويزيد الأحمق سكرا كالنهار يزيد البصير بصرا ويزيد الأخفش سوء بصر.

---

1 ـ الصفرد طائر جبان

2 ـ المرجع نفسه ص245

- **ومن الشعــر:**

وأنا الكريم كما به الأيـــام   لم ينتعش إلا بعطــف كريــم

والملاحظة لهذا التصنيف أن أبا هلال العسكري لا ُيعطي أية تقنية معينة لتركيب هذا النوع من التشبيه ولا يقدم شرحاً لأجزائه، هل هو بلفظة أم هو معنى بمعنى أم صورة بصورة، بل يكتفي بإيراد الأمثلة دون ذكر التفاصيل مما نعده عيباً في طريقة التصنيف في كتاب الصناعتين.

ثم يتدرج في التصنيف إلى تناول أوجه التشبيه أي عناصر كيفية تشبيه الشيء بالشيء[1] أوجزناها فيما يلي:

1- تشبيه الشيء بالشيء : لوناً وحساً
2- تشبيه الشيء بالشيء : لوناً وسبوغاً
3- تشبيه الشيء بالشيء : لوناً و صورة
4- تشبيه الشيء بالشيء : لوناً
5- تشبيه الشيء بالشيء : حركة
6- تشبيه الشيء بالشيء : معنى

والمنهجية في هذا العنصر سليمة والطريقة التصنيفية واضحة حيث يحدد أوجه الشبه بين المشبه والمشبه به على أساس الصورة والهيئة والمعنى واللون والحركة وذلك كله متبوع بأمثلة من كلام العرب وهنا نلاحظ اختلافاً بين العسكري وابن طباطبا في عيار الشعر وقدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر حيث وضع المعايير والمقاييس المنبثقة من الشعرية البلاغة والنقد.

1 ـ المرجع نفسه ص245-249

وتحت عنوان غرائب التشبيهات وبدائعها يتناول أبو هلال العسكري تصنيف التشبيه ويضع لذلك قاعدة أساسها عدد التشبيهات في البيت الشعري الواحد ويصنف ذلك على أساس العدد من أقل إلى أكثر[1].

1- تشبيهين:

كقول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب و الحشف البالي[2]

2- ثلاثة تشبيهات:

كقول احدهم :

نشرت عليّ غدائراً من شعرها حذر الكواشح والعدو الموبق

فكأنني وكأنها وكأنه صبحان باتا تحت ليل مطبق

3- خمسة تشبيهات :

كقول الوأواء (ت385 هـ):

وأسبلت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

قال أبو هلال معلقاً:"فشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد: الدمع باللؤلؤ والعين بالنرجس والخدّ بالورد والأنامل بالعناب لما فيهن من الخضاب والثغر بالبرد، ولا أعرف لهذا البيت ثانيا لأشعارهم"[3].

---

1 ـ المرجع نفسه ص249-250

2 ـ الديوان ص 52

3 ـ المرجع نفسه ص251

لقد ذكر أن الشاعر شبه الثغر بالبرد وأرى غير ذلك لأن البرد أبيض و المراد من التشبيه الأسنان في شدة بياضها بالَبرَد تعطي مع صورة الأنامل الحمراء صورة Pيلة، ولعله سهو من المحققين لا من المؤلف.

وكما هو معروف في كتب صناعة الشعر يتعرض أبو هلال العسكري إلى تصنيف بعض التشبيهات الرديئة إلى الصور الآتية[1]:

1- إخراج الظاهر فيه إلى الخافي
2- إخراج المكشوف إلى المستور
3- و الكبير إلى الصغير
4- التشبيه الكريه المتكلف
5- التشبيه الرديء اللفظ
6- التشبيه البعيد
7- التشبيه المتنافر

ويعطي لكل نوع أمثلة من الشعر ونلاحظ في هذا التصنيف نوعا من التداخل بالنقد الأدبي إلا أن المؤلف لا يتحامل على أي شاعر بل يكتفي بإبراز عيوب التشبيه دون شرح أو تعليق وكأنه يحاول أن يلتزم بالتصنيف دون إقحام نفسه في المعارك النقدية التي احتدمت بين النقاد.

ثانيا:الاستعارة:

بعد أن بينا الطريقة الوصفية والتصنيفية عند أبي هلال العسكري للتشبيه ومنهجه في عرض مختلف صور التشبيه أقسامه الجيدة والرديئة ننتقل إلى عرض منهجه في الاستعارة.

---

1 ـ المرجع السابق

لقد نج أبو هلال العسكري النهج نفسه –تقريبا- المطبق في التشبيه حيث بدأة بتعريف الاستعارة بأنا نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض.[1]

ثم يقسم أغراض الاستعارة و يجعلها أربعة أغراض هي:

1- شرح المعنى وفضل الإبانة عنه
2- تأكيد المعنى و المبالغة فيه
3- الإشارة إلى المعنى بقليل من اللفظ
4- حسن المعرض الذي يبرز المعنى فيه

ثم يأتي بأمثلة القرآن الكريم وقليل من الشعر شارحا مفسرا معاني الآيات وموضحا قيمة الاستعارة فيها مقابلا إياها بالحقيقة يقول معلقا:"وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنا تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة"[2] ويكتفي بذا القول دون تفصيل الشرح بين الاز والحقيقة كما فعل عبد القادر الجرجاني مثلا لكنه يكتفي بالإشارة إلى أنه"لابد من حقيقة للاستعارة لأنا أصل الدلالة على المعنى في اللغة"،[3]وربما قصد هنا أن لا يكون إغراق في الاستعارة فتصبح حينئذ رمزا و الرمز ما لا مقابل له في الدلالة في أصل اللغة.

ولتوضيح ذلك يقول:"و الشاهد أيضا على أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة أن قوله تعالى "**أنا لما طغا الماء حملناكم** في **الجارية**"[4]حقيقته علا وطما والاستعارة أبلغ لأن فيها دلالة القهر وذلك أن الطغيان فيه غلبة وقهر"[5].

---

1 ـ المرجع نفسه ص 268
2 ـ المرجع نفسه ص 269
3 ـ المرجع نفسه ص 270
4 ـ سورة الحاقة الآية 11
5 ـ المرجع نفسه ص 271

ثم يعرض الاستعارة في كلام العرب، ونطالع تحت هذا العنوان لائحة من الأمثلة المستعملة في الخطاب اليومي المتداول بين الناس وهذه عينة منه[1]:

- هذا جناح الحرب وقلبها
- هؤلاء رؤوس القوم وPlPهم وعيونم
- فلان ظهر فلان ولسان قومه ونائبهم وعضدهم..
- وهذا كلام له ظهر وبطن
- وفي العرب الجماجم والقبائل والأفخاذ والبطون
- خرج علينا عنق من الناس
- له عندي يد بيضاء
- هذه سرة الوادي

وهكذا يستمر في طريقته الوصفية دون أن يعلل و دون أن يقحم نفسه في مجال النقد أو التنظير أو التقعيد بل يكتفي بالوصف و التصنيف، لينتقل بعد ذلك إلى الاستعارة من خلال كلام النبي صلى الله عليه وسلم و الصحابة رضوان الله عليهم والأعراب ليبقى عند حدود الوصف وسرد الأمثلة، وهذه أمثلة من ذلك[2]:

- قول النبي صلى الله عليه وسلم :كلما سمع هيعة طار إليها.
- وقوله صلى الله عليه وسلم أيضا : أكثروا من ذكر هادم اللذات .
- وقوله صلى الله عليه وسلم : البلاء موكّل بالمنطق .
- قال أعرابي : فاز قوم أدبتهم الحكمة و أحكمتهم التجارب.

---

1 ـ المرجع نفسه ص276

2 ـ المرجع نفسه ص277-280

وبعد السرد المتتابع للأمثلة المختلفة والمتنوعة ينتقل إلى الاستعارة في أشعار المتقدمين فيبدأ بأمثلة من الشعر امرئ القيس ثم زهير ثم النابغة ثم المهلهل وهكذا يقول[1]:"فأما الاستعارة من أشعار المتقدمين فمثل قول امرئ القيس[2] :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علـيّ بأنواع الهموم ليبتـلي
فقلت له لما تمطـى بصلبـه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل

ويتابع هذه الطريقة دون شرح أو تفصيل أوتقرير أحكام نقدية أو قيمية ثم ينتقل إلى الاستعارة في كلام المحدثين فيبدأ بأمثلة من شعر أبي تمام ثم العباس بن الأحنف وهكذا ليعطي قائمة من الأمثلة بالطريقة نفسها.

ويمكننا تلخيص هذه المنهجية فيما يلي:

1- الاستعارة في القرآن.
2- الاستعارة فيما ورد عن كلام العرب.
3- الاستعارة في أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة والأعراب.
4- الاستعارة في كلام الشعراء المتقدمين.
5- الاستعارة في كلام المحدثين.

وإذا دققنا النظر في هذه الطريقة لوجدناها طريقة تعليمية بحتة تخضع إلى منهجية تكثيف الأمثلة في مجموعات كما هو الشأن في منهجية عرض الأمثلة في دروس البلاغة في المؤسسات التعليمية. حيث تعطى للطالب أمثلة على شكل مجموعات قصد توضيح أقسام المادة البلاغية وتفريعاتها.

ويختم تناوله للاستعارة بتصنيف الرديء منها تقريباً كما فعل ذلك في التشبه.

---

1 ـ المرجع نفسه ص282

2 ـ الديوان ص 48

ويمكننا تلخيصها فيما يلي[1]:

1- الاستعارة البعيدة : كقول أحدهم

[illegible]ـد أ[illegible]ـ[illegible] أناملـه أز[illegible]ـ[illegible]   فـ[illegible] علـ[illegible] الوظيف

2- قبيح الاستعارة : كقول أحدهم.

س[illegible]ها أو س[illegible] أجعل أمرهـا   [illegible] أظلافه لم [illegible]شقـق

إن هذه الخطة التصنيفية تجعلنا نعتقد أن معنى كلمة (صناعة) في كتابه هو تعلم صناعة الأدب شعراً ونثراً وتعلم مختلف صياغاته وأنماط نظمه ليبقى الكتاب أنموذجا للكتاب المدرسي الذي كان "حاجة ملحة لدى طلاب النقد و البلاغة أواخر القرن الرابع"[2] بل يغدو من بعد ذلك أيسر مصدر مرسخ للآراء النقدية التي عرفها القرنان الثالث والرابع.

وهذا لا يعني أن كتاب الصناعتين قد خلا من ثغرات في المنهج والطريقة، وإنما نعده من الكتب البلاغية التي تنحو هذا المنحى التصنيفي التعليمي وإن لم يعتمد فيه صاحبه برنامجا واضحا للتدريس.

المبادئ التصنيفية للصورة الادبية عند السكاكي :

يُعتبر كتاب مفتاح العلوم للسكاكي من بين أهم الكتب في مجال تصنيف مادة البلاغة بمنهجية دقيقة للغاية بل هي أكثر دقة من منهجية التصنيف عند أبي هلال العسكري الذي اكتفى بالتصنيف الوصفي دون التعليل والشرح والتحليل، والسكاكي لم يكن مصنفاً وحسب بل كانت آراء في قمة الدقة فيما يعرضه ويقدمه

---

1 ـ الأزم: شدة العض-الوظيف: مستندق الذراع والساق من الخيل والإبل

2 ـ إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ص 357

للقارئ دون أن يلجأ إلى سنّ القوانين وانتقاد الشعراء، ولا نكاد نفهم أمر تحامل بعض الباحثين المحدثين على مجهودات السكاكي والتهوين من شأن منهجه وطرحاته يقول الدكتور **محمد غنمي هلال**:"...ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو أشد من ذلك، إذ ولع أصحابها بالمماحكات اللفظية، وبكثرة التقسيمات التي لا جدوى من ورائها والجدل المنطقي العقيم، وبلغ الأمر في ذلك أقصى ما قدر له على يد السكاكي ومن تبعوه، حتى صارت البلاغة بعيدة عن النهوض بالأدب ورسالته وعن الكشف عن الجمال فيه"[1]

وكرد على هذا القول ننظر إلى الخدمة التي قدمها السكاكي في ميدان التصنيف للحفاظ على المادة البلاغية، فلقد وضع أولى المبادئ التعليمية لبرنامج البلاغة العربية في مدارسنا وبفضله عاشت البلاغة داخل مؤسساتنا التعليمية، **ولقد كان (رولان بارث)** محقًا حين رأى تحت عنوان (البلاغة حاضرة محتضرة) أن وزن المؤسسات التعليمية هي التي أبقت البلاغة حية حاضرة[2].

المنهجية المتبعة في كتاب مفتاح العلوم:

المنهجية المتبعة عند السكاكي تختلف قليلا عن المنهجية المتبعة في كتاب الصناعتين فالأولى تصنيفية تعليمية والثانية تصنيفية وصفية حيث اعتمد السكاكي على التعليل والشرح والتعمق واعتمد أبو هلال العسكري على الوصف وسرد الأمثلة.

بل إن السكاكي في كثير من الأحيان يبدي رأيه حول قضايا بلاغية جد معقدة هذا ما لم نجده عند أبي هلال العسكري وأخيرًا فإن التقسيم والتصنيف في مفتاح العلوم أكثر تفصيلاً و أكثر وضوحًا و دقة مما يمكن عده أول كتاب في هذا

1 ـ د/محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ص249

2 ـ ينظر رولان بارث **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ص**18**

المجال إذا استثنينا كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني الذي يَصُبّ معظمه في هذا المجال التصنيفي .

ويمكننا فيما يلي عرض منهج السكاكي في تناوله للصور البلاغية (التشبيه والاستعارة و الكناية):

أولا التشبيه:

يركز السكاكي في تعريفه للتشبيه على ركني التشبيه المشبه والمشبه به ويجعلهما الأساس الذي يرتكز عليه التشبيه برمته بإعطاء الأهمية القصوى للعلاقة بين هذين الركنين فالتشبيه عنده يستدعي طرفين هما المشبه والمشبه به وعلى أساسهما يقوم التشبيه والشرط في ذلك هو أنما يشتركان في وجه ويختلفان في وجه آخر [1]:

يشتركان في الحقيقة ← يختلفان في الصورة

يختلفان في الحقيقة ← يشتركان في الصفة

كالإنسانين ← يشتركان في الحقيقة (إنسان/إنسان)
← يختلفان في الصفة (طويل/قصير)

كالطويلين ← يشتركان في الصفة (طويل/طويل)
← يختلفان في الحقيقة (إنسان/فرس)

فالتشبيه إذا يقع على أساس الاختلاف و يوجزها في مطالب أربعة:[2]

---

1 ـ السكاكي مفتاح العلوم تحقيق د/عبدالحميد هنداوي الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت-لبنان-2000 ص439.

2 ـ المرجع نفسه ص439-448

1. طرفي التشبيه
2. وجه الشبه
3. غرض التشبيه
4. أحوال التشبيه

النوع الأول :طرفا التشبيه

يوضح فيه طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به على أساس التقابل بين ما هو محسوس وخيالي ومعنوي وهي:

1- المحسوس: وهو أن يكون ركنا التشبيه محسوسين كالتشبيه في المبصرات والمسموعات والمشمومات والمذوقات والملموسات.

2- المتخيل: ما يستند إلى الخيال وهنا المراد به الخيال الخالق كما أشار إلى ذلك أحمد أمين[1]وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة.

3- المعنوي:وهو الذي يستند إلى العقل كالعلم إذا شبه بالحياة وهذا يقصد به صور الفكر.

4- الوهمي: أو ا لـرد مثل قولنا افترست المنية فلانا.

أما الشواهد والأمثلة المستعملة في هذه الأنواع كلها واضحة لا تعقيد في لفظها وتركيبها.

النوع الثاني: وجه الشبه

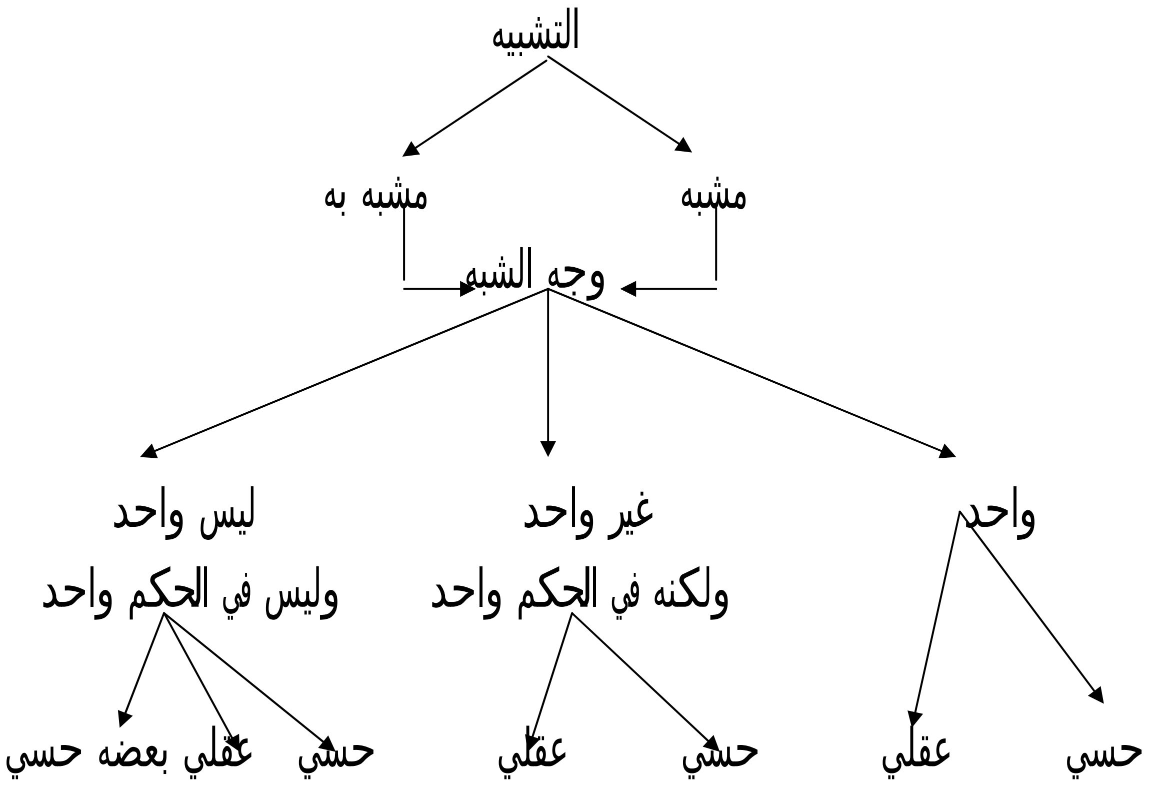
ويتعلق بوجه الشبة و أحواله و أقسامه، فيرجع فيه السكاكي إلى التقابل الذي وضعه في البداية بين الحقيقة والصفة، ثم قسمه إلى أقسام ثلاثة:

---

1 ـ ينظر أحمد أمين **النقد الأدبي** ص54

1. قسم يكون فيه وجه الشبه واحد
2. قسم يكون فيه وجه الشبه غير واحد ولكنه في حكم الواحد
3. قسم يكون فيه وجه الشبه غير الواحد ليس واحدا وليس في حكم الواحد

ثم يتفرع كل قسم من هذه الأقسام إلى فروع أخرى متقابلة أوجزناها في الشكل الآتي:



ونلاحظ من خلال هذا التفريع الصيغ الشكلية التي يلجأ إليها السكاكي ليوضح الشبكة المتفرعة عن الصورة البلاغية إلى أقصى جزئياتها منطلقاً من الكل. وهذا منهج سليم في التصنيف البلاغي اعتمد على آلية منطقية صارمة.[1]

---

1 ـ انظر السكاكي، **مفتاح العلوم** ص 440 ـ 444

النوع الثالث: غرض التشبيه

ويتحدث فيه عن أغراض التشبيه ويلخصها في خمس نقاط:

1- لبيان حال المشبه

2- لبيان مقدار حاله

3- لبيان إمكان وجوده

4- تقويم شأنه في نفس السامع

5- إبرازه إلى السامع في معرض التزيين أو التشبيه أو الاستطراف وما شاكل ذلك.

ثم ينتقل إلى التفريق بين التشبيه والتشابه والفرق بينهما أن التشابه يقع عند تساوي ركني التشبيه فيصح كل واحد منهما مشبهاً ومشبهاً به مثل قولنا لون هذه العمامة كلون تلك وأن يقال لون تلك كلون هذه ثم يضرب مثلاً آخر ويجعله من التشابه مثل: "**بدا الصبح كغرة الفرس وبدت غرة الفرس كالصبح على أساس التساوي**".[1]

واعتقد أن المثالين الأخيرين لا ينطبقان على ما سماه السكاكي التشابه لعدم تساوي ركني التشبيه فهذا تشبيه وليس تشابه وربما قصد السكاكي من ذلك قلب التشبيه، وهكذا ما يُقابل في البلاغة الأوربية المقارنة **la Comparaison** والتماثــل **la similitude** فالمقارنة مثل قولنا:"هو قوي كأبيه وهي طويلة كأختها" وهذا النوع عندهم ليس بصورة[2] وأما التماثل فهو ما يقابل التشبيه عند السكاكي.

---

1 ـ المرجع السابق ص445

2 ـ ينظر ص 32 من هذه الأطروحة

ثم يتناول التشبيه التمثيلي ويضرب لذلك مثال قول الشاعر[1]:

اصبر على كيد الحسود ... فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها ... إن لم تجد ما تأكله

فهذا التشبيه عدّه السكاكي من التشبيه التمثيلي وهو غير ذلك فهو من التشبيه الضمني لأن طريقة التشبيه هنا غير مباشرة ولعلها من مقتضيات التشبيه التمثيلي عنده، فهو يرى السكاكي أن التشبيه لا يكون تمثيلا إلا إذا كان وجه الشبه فيه عقليا غير حقيقي ـ كما يرى عبد القاهر الجرجاني ـ وصفة الفناء الموكولة إلى النار ليست صفة حقيقية في التشبيه بل أمرا متوهما، لذا عد السكاكي هذا الشاهد ضمن التشبيهات التمثيلية[2].

النوع الرابع: أحوال التشبيه

ويتعلق بالنظر في أحوال التشبيه ويضع لذلك تقابلا بين ما هو قريب أو غريب وبين ما هو مقبول أو مردود.[3]

ثم يتدرج في التقسيم و التفريع فيتناول أسباب قربه وغرابته وقبوله ورده، ويعرض بعض أحكام التشبيه من حيث ذكر أركانه أو إخفائها وبلاغة ذلك في المعنى، ثم يتحدث عن مراتب التشبيه ويجعلها في ثماني نقاط على أساس أركان التشبيه الأربعة كتوفرها أو توفر بعضها أوجزناها في هذا الجدول:

---

1 ـ ديوان ابن المعتز. دار بيروت للطباعة والنشر ط. 1980 ص 389

2 ـ ينظر السكاكي **مفتاح العلوم** ص455

3 ـ المرجع نفسه ص459

المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه	الأمثلة	درجتها من حيث القوة
+	+	+	+	زيد كالأسد في الشجاعة	لاقوة في هذا النوع
-	+	+	+	- كالأسد في الشجاعة	لاقوة في هذا النوع
+	-	+	+	زيد – أسد في الشجاعة	نوع من القوة
-	-	+	+	- - أسد في الشجاعة	في موضع الخبر عن زيد كالثالثة في القوة
+	+	+	-	زيد كالأسد -	قوية لعموم وجه الشبه
-	+	+	-	- كالأسد-	في موضع الخبر عن زيد كالخامسة في القوة
+	-	+	-	زيد- أسد -	وهي أقوى الكل
-	-	+	-	- -أسد -	في الخبر عن زيد وهي كالسابقة

ثانيا : الاستعارة والمجاز:

لقد رأينا فيما سبق طريقة السكاكي في تصنيفه للتشبيه وهي طريقة قائمة على التقسيم والتفريع فهل يتبع الطريقة نفسها في المجاز والاستعارة ؟

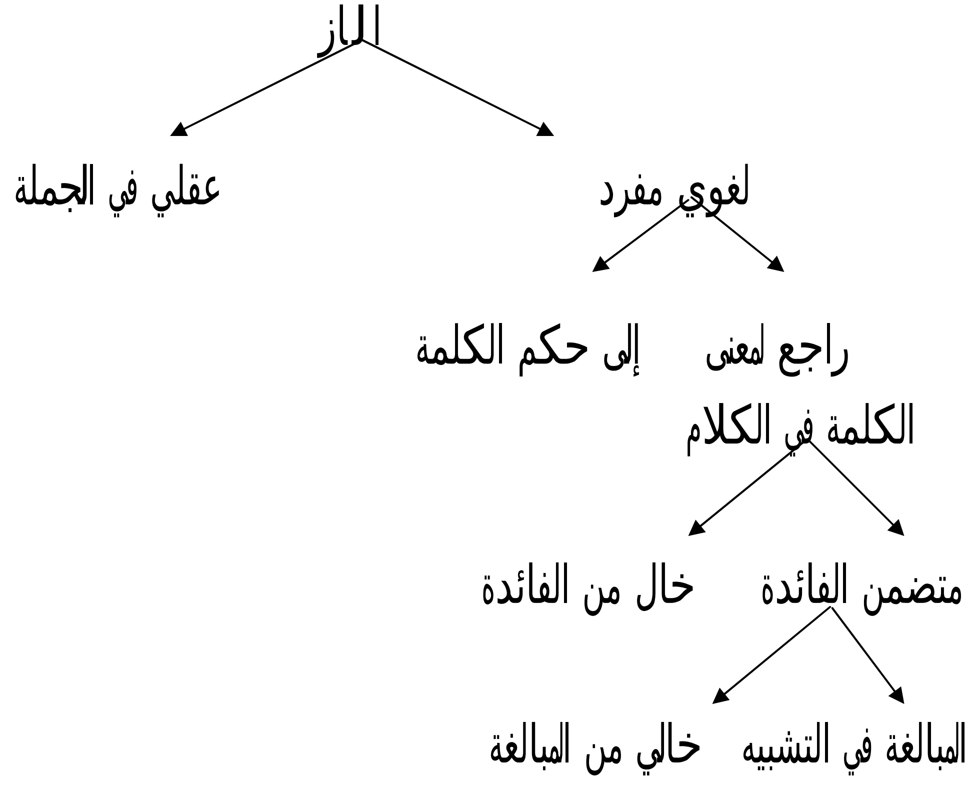
1- **المجاز:** أول ما يصادفنا في تناول السكاكي للمجاز تعريفه له بعبارات مختلفة وصيغ متعددة وهي كما نرى طريقة تعليمية بحتة حيث يعمد المدرس إلى تعريف الأشياء عدة مرات بصيغ وعبارات مختلفة ليقرب فهم المسائل إلى ذهن المتعلم يقول:"أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"،[1] ثم يقول:"ولك أن تقول المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل

1 ـ السكاكي **مفتاح العلوم** ص468

عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع"[1]ثم يقول:"ولك أن تقول المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع".[2]

وهذه التعريفات الثلاث كما نرى تختلف في الصياغة باستبدال بعض العبارات في كل مرة و القصد من ذلك هو التبسيط وتعريف الظاهرة من جميع جوانبها.

ثم يتناول أقسام المجاز بتفريعات وأقسام عديدة وقد وضع لها السكاكي ترتيباً خاصاً وقد اجتهدت في وضع هدا الترتيب في شكل تقابلي متدرج:



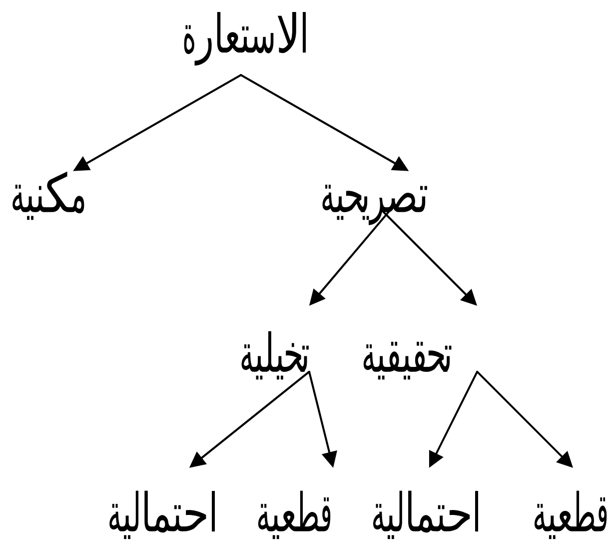
1 ـ المرجع نفسه ص469

2 ـ المرجع نفسه ص469

وهذا التدرج يشبه إلى حد بعيد التدرج الجدلي القائم على التقابل التدرجي الذي أستعمله أفلاطون، وقد يكون السكاكي قاصدا بهذا الترتيب وقد يؤكد هذا الشك مُحتوى (مفتاح العلوم) الذي يضم بعض مسائل المنطق.

2- أقسام الاستعارة:

ويخضع تقسيم الاستعارة إلى أقسام وفروع لخصناها في الشكل الآتي لتوضيح طريقة السكاكي في التصنيف[1]



ثم يستنبط من هذا التفريع ثمانية أقسام هي[2]:

1- الاستعارة التصريحية التحقيقية مع القطع.
2- الاستعارة التصريحية التخييلية مع القطع.
3- الاستعارة التصريحية مع الاحتمال للتحقيق والتخييل.
4- الاستعارة بالكناية.
5- الاستعارة الأصلية.

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص481-482

2 ـ ينظر المرجع نفسه

6- الاستعارة التبعية.

7- الاستعارة المجردة.

8- الاستعارة الترشيحية.

ثم يشرح كل هذه الأنواع مستعيناً بأمثلة بسيطة من القرآن والشعر وكمثال على طريقة شرحه نتناول نوعا واحدا يقول:"الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع:"وهو إلحاق المشبه وهو الأضعف بالمشبه به الأقوى على وجه التسوية بينهما مثل: "**رأيت أسداً** " مع نصب قرينة مانعة عن إرادة الهيكل المخصوص به:**كـ"يرمي** أو **يتكلم**" أو مثل "**نظرت إلى بدر يبتسم**" إذا أردنا أن نشبه وجهاً جميلاً فنلحق وضوحه وإشراقه وملامح استدارته بما في البدر فندعيه بدراً"[1] ويدخل في هذا أيضا الاستعارة التهكمية والتلميحية وهي استعارة اسم لأحد الضدين أو النقيضين لآخر بواسطة انتزاع شبه التضاد وإلحاقه بشبه التناسب بطريقة التهكم أو التلميح كقولنا:"إن فلاناً تواترت عليه البشارات بقتله ونهب أمواله وسبي أولاده".[2]

ثالثا - المجاز العقلـي:

وسأقتصر هنا فقط على توضيح منهجية السكاكي في عرضه لمظاهر المجاز العقلي حيث يوجزها في أربع صور:

1- إما أن يكون المحكوم به و المحكوم له حقيقتين وضعيتين كقولنا:

- انبت الربيع البقل
- شفى الطبيب المريض
- كسا الخليفة الكعبة

---

1 ـ المرجع نفسه ص482

2 ـ المرجع نفسه ص483

- هزم الأمير الجند

2- و إما أن يكونا مجازين وضعيين مثل:

- أحيا الأرض شباب الزمان
- سر الكعبة البحر الفياض

3- و إما أن يكون المحكوم به حقيقة وضعية والمحكوم له مجازاً وضعياً مثل

- انبت البقل شباب الزمان
- وكسا الكعبة البحر الفياض

4- وإما بالعكس:

- أحيا الربيع الأرض
- وسر الخليفة الكعبة

وكل هذه الأنواع وضعها السكاكي في شكل رباعي تقابلي.

منهج السكاكي والبلاغة التعليمية الحديثة:

إن المتتبع لكتب البلاغة التعليمية والمدرسية الحديثة يدرك بقليل من التأمل أن المادة البلاغية في كتب التعليم والتدريس لا تختلف كثيراً عن طريقة العرض والتقسيم والتفريع في كتاب مفتاح العلوم للسكاكي، ولذا فإن هذا الكتاب يعد من أهم الكتب على الإطلاق في الميدان التعليمي والمدرسي وقد يتصور بعضهم في هذا إساءة إلى الفكر البلاغي عند السكاكي وأرى غير ذلك تماماً، فلقد رأينا في البلاغة الأوربية منذ القرن الثاني قبل الميلاد أن المدارس البلاغية قد توطدت دعائمها في روما واستمر ذلك قروناً عديدة حتى ظهور كتاب"**مجازات" (لدى مارسيه)** وكتاب"**صور الخطاب" لـ(فونتانيه)** وهما من أعظم المؤلفات في الميدان التصنيفي التعليمي، ولا

أريد أن أقارن إنجازات السكاكي بأعمالهما وإن كان بين أعمال السكاكي وأعمال فونتانيي من التشابه ما لا خفاء فيه.

الكتب التعليمية الحديثة:

لقد وضع السكاكي أولى المبادئ التصنيفية في سبيل بلاغة تعليمية تختلف عن الطرحات الشعرية و النقدية، ولذا نجد كثيراً من المقررات الرسمية لا تبتعد كثيراً في عرضها وطريقة تقديمها للمادة البلاغية بل استفادت من كتاب مفتاح العلوم[1]،من حيث تقسماته وتفريعاته لهذه المادة البلاغية ما عدا بعض الاختلاف الذي لا نعده عميقاً وهو اختلاف طبيعي فرضته المنهجية البيداغوجية فرضاً علمياً لازماً وملحاً وهي:

1- إراد الأمثلة وتقسيمها في مجموعات حسب تفريع المادة وتقسيمها.
2- الشرح و التوسع.
3- استنباط التعريف و القاعدة .
4- التمارين.
5- يضاف إلى ذلك أيضاً أن السكاكي هو من قسم علم البلاغة إلى علوم ثلاثة (معاني وبيان وبديع) وهو التقسيم نفسه الذي تبنته المقرات التعليمية لمادة البلاغة في مدارسنا.

والمتصفح لكتاب البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) لعلي الجارم ومصطفى أمين يدرك أن هذا الكتاب وضع خصيصاً لطلبة المدارس الثانوية كما يشير إليه العنوان الفرعي للكتاب.

وأما طريق عرضه فلا تختلف كثيراً عن طريقة عرض السكاكي للمادة البلاغية اللهم إلا جانبه البيداغوجي الذي ذكرته آنفاً، ونطالع في كتاب البلاغة الواضحة

1 ـ ويدخل كتاب **الصناعتين** في هذا الباب أيضا.

فيما يتعلق بالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية التدرج نفسه ففي التشبيه مثلاً نلاحظ المنهجية التالية[1]:

1- التشبيه تعريفه بعد الأمثلة
2- أركان التشبيه.
3- أقسام التشبيه.
4- أغراض التشبيه.
5- بلاغته وبعض ما أثر منه عن العرب و المحدثين.

وترتيب هذه النقاط على هذا النحو هو الترتيب نفسه عند السكاكي، بل إننا نجد الترتيب نفسه للصور البلاغية المختلفة:

التشبيه.
1- الحقيقة والمجاز.
2- المجاز اللغوي.
3- الاستعارة التصريحية و المكنية.
4- الاستعارة الأصلية.
5- الاستعارة التبعية .
6- الاستعارة الترشيحية.

إلا أن الاختلافات بين الكتب الحديثة كثيرة، أهمها: أن السكاكي كان غرضه التصنيف أولا وقبل كل شيء وما يترتب عنه من تقسيمات وتفريعات من الأصول إلى الفروع كعادة المشتغلين بالمنطق مما يحتاج منا جهداً لتلخيصها وإعادة ترتيبها ترتيباً يناسب أطوار التعليم إلى غاية التعليم الجامعي أما الحديثة فهدفها تربوي

---

1 ـ ينظر علي الجارم مصطفى أمين **البلاغة الواضحة** ط19 شركة مكملان لندن 1966 من ص 18-65
وينظر أيضاً كتابنا **البلاغة بالأمثلة والتطبيق** الطبعة الأولى دار الشهاب للنشر والتوزيع الجزائر1997.

بيداغوجي فهي تأخذ منه المادة للتبسيط بما يناسب تدرج المستوى لدى التلاميذ والطلبة.

بعض العيوب في المنهج التصنيفي عند السكاكي:

إذا كنا قد وضحنا قيمة كتاب السكاكي التصنيفية والتعليمية فهذا لا يعني أن طريقة التصنيف والتأليف والعرض خالية من العيوب عنده، فقد وقع المؤلف في ارتباك في المنهج وخلط بعض الخلط في الترتيب كإدخاله بعض العناصر البلاغية ودمجها أو تكرارها مما يدل على خلل في المنهجية ومثل ذلك تناول لقرينة الاستعارة[1] في قسم من أقسامها دون تعميم ذلك على كل أنواعها وكذلك العودة إلى تعريفها بعد انتهائه منها في القسم السادس دون أن يكون ذلك على سبيل الخاتمة أو مجمل القول بل على سبيل الحشو والاستطراد يقول:"وإذا قد عرفت ما ذكرت فلا بأس أن أحكي لك ما عند السلف في تعريف الاستعارة"[2] ثم يعود فيتابع شرحه لباقي أقسام الاستعارة ثم يعود بعد ذلك إلى تفريع نوع الاستعارة على أساس المحسوس و المعقول مما نعده عيباً في الطريقة وإخلال بالمنهجية.

1- السكاكي **مفتاح العلوم** ص484

2- المرجع نفسه ص 493

الباب الثاني

الصورة الأدبية عند الأسلوبيين

الفصل الأول

مفهوم الصورة عند الأسلوبيين

نقد مفاهيم البلاغة التقليدية:

إن التحولات التاريخية والثقافية والتطورات العلمية والمعرفية التي شهدها القرنان الثامن والتاسع عشر، عجلت من سقوط البلاغة وفقدانها كل قيمة علمية.

سنرى من جانب ظهور نصوص جديدة تبنتها تيارات فكرية ومذاهب أدبية، ومن جانب آخر ظهور نظريات لسانية حديثة أثرت أيما تأثير في بروز علم جديد هو علم الأسلوب.

فعلى الصعيد الأول نرى أن انحطاط البلاغة كان نتيجة ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة أدى بها إلى السقوط شيئا فشيئا لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها،[1] وذلك لحرمانها الأسس الميتافيزيقية والجمالية التي كانت تسندها مما أدى إلى نزولها إلى مستوى فن الكتابة وصارت مجموعة من الوصفات العلمية.[2]

إن النصوص الجديدة التي تمخضت عن المذاهب الأدبية لم تكن تنطبق على المعايير والقواعد التي أعدت لنصوص من عصور كلاسيكية، إن أول تحول لهذه النصوص كان في المفاهيم الجديدة للفن عند الرومانسيين[3] الذين تمردوا على قواعد الكلاسيكيين وكل القوانين الشعرية الأرسطية التي أعتمدت في النقد والشعر إلى

---

1 ـ ينظر بيير غيرو، **الأسلوب والأسلوبية** ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر حلب ـ سوريا ـ الطبعة الثانية 1994 ـ ص 5 .

2 ـ ينظر المرجع نفسه.

3 ـ ينظر فليب فان تييغم ، **المذاهب الأدبية الكبرى** في **فرنسا** ترجمة فيد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الثالثة 1983 ـ ص192

غاية القرن الثامن عشر، وتبنيهم الأفكار المثالية وخاصة عند كبار المنظـرين لهـذا الاتجاه الذي يمثله(كانط)و(هيغل).[1]

فتطور الأدب إذاً ساهم بشكل واضح ومباشر بالإسراع في فقدان البلاغـة كل قيمة علمية لدى جمهور جددته الانقلابات الاجتماعية والتحولات السياسـية والقطيعة مع التعليم التقليدي ولاسيما أنصار جيل الجمهورية والإمبراطورية علـى حد سواء، يضاف إلى ذلك كله انتشار الثقافة الديمقراطية والاتصـال بـالآداب الأجنبية التي قدمت المثل الأعلى في أعمال عظمى ليس لشروط الكتابة الدوغمائية والقديمة عليها من الفضل إلا شيئاً يسيرا [2] تمثل خاصة في مفهوم الأسلوب الـذي درس من خلال الطرح البلاغي وذلك ببروز فنون للكتابة ذات طـابع معيـاري وتعليمي تجسدت في مصنفات تطبيقية لتعليم الطرق الجيـدة للكتابـة والتعـبير، مرتكزة خاصة على أمثلة منتقاة من أعمال الكلاسيكيين.[3]

يقول (**رولان بارت**) **(Roland Barthes)**:"يتمثـل انتصـار البلاغـة في هيمنتها على التعليم، أما احتضارها فيتجلى في اختزانا ضمن هذا القطـاع، إنـا تسقط شيئاً فشيئاً في زوال نفوذ ثقافي. وهذا الزوال مقاد من طرف إعلاء قيمـة جديدة... فلا ترتكز الفصاحة على تطبيق سنن خارجي على الخطاب، لكن على الوعي بالفكر الذي يولد فينا بطريقة يمكن معها إنتاج هذه الحركة عندما نتحدث إلى الآخر جاذبين إياه إلى الحقيقة كما لو أنه يكتشفها شخصيا".[4]

---

1 ـ ينظر الدكتور محمد غنيمي هلال في **النقد الأدبي الحديث** ص158

2 ـ ينظر بيير غيرو، **الأسلوب والأسلوبية** ص 24.

3-Etiènne Karabétian ; **Histoire des stylistiques** ; Armand Colin / HER Paris 2000 – page 13.

4 ـ رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ترجمة عمر أكان دار إفريقيا الشرق 1994 ـ ص38.

وعلى تعبير صلاح فضل أن حماية القوانين التعليمية في أوربا هي التي عاقت دفن البلاغة نائيا، ولم يكن واقع البلاغة العربية بمنأى عن ذلك ثم أن احتضان المؤسسات التعليمية لكلمة بلاغة لم يكن يضمن لها أي وجود فعال في الحركة النقدية والأدبية.[1]

إن العبارة القائلة:" **لنحارب البلاغة**" ليس لها معنى آخر غير شن الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي طالما أرهقت اللغة دون طائل[2].

غير أن هناك من الكتاب المحدثين راح يدافع على البلاغة ككيان مستقل لا يمكن أن يندثر أو يزول أو يتحول فنلاحظ أحمد حسن الزيات يؤلف كتابا بعنوان دفاع عن البلاغة[3]وفي أوربا مؤلفات كثيرة أراد بها أصحابها رد الاعتبار للبلاغة منها كتاب البلاغة من الإغريق إلى أيامنا هذه للكاتب البلجيكي **(ميشال مايير** **(Michel Meyer)** حيث يقول في مقدمة كتابه :" إنه لا يوجد على الإطلاق تاريخ عام للبلاغة باللغة الفرنسية لكننا نجد مصنفات عديدة لتاريخ الفلسفة والأدب والفن أو العلم، وكأن البلاغة ليس لها وجود خاص أو كأننا لا نستطيع تطوير نفسها بنفسها".[4]

غير أن الحقيقة المؤكدة أن الأسلوبية قد جاءت بديلا عن البلاغة بديلا لا بد من وجوده في زمن تراكمت فيه النظريات الفلسفية والمقولات الجمالية والطرحات العلمية المختلفة الرؤى والمتباينة المناهج والاتجاهات، لهذه الأسباب قامت الأسلوبية بديلا لازما وملحا عن البلاغة.

---

1 ـ ينظر صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة الكويت 1992 ص 188

2 ـ ينظر جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ص 45

3 ـ ينظر أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة مطبعة الرسالة ـ القاهرة ـ مصر 1945 .

4-Michel Meyer ; **histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours** ; le livre de poche librairie générale Française 1999 page 5.

ولا بد أن نستعمل كلمة بديل في هذا المقام بحذر فهـي لا تـدل علـى الاستمرار في المنهج نفسه وإنما تعني في منهج مغاير قد يهدم كثيرا من الطرحـات البلاغية ليبني على أنقاضها طرحات جديدة، يقول عبد السلام المسدي في هـذه القضية:"إن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل كما نعلم أن يتولد عن واقع معطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولـد عنـه، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في الوقت نفسه هي لها بمثابة حبـل التواصـل وخط القطيعة في الوقت نفسه أيضا."[1]

من خلال الآراء السابقة يمكننا أن نكوّن رأيا مفاده أن البلاغـة بـالطرح المعياري لم يبق لها أثر أو وجود، فبلاغة الصور من المنظور القواعدي المعياري التي تستند إلى النغمة الإرشادية والأحكام القيمية قد انتقدها الأسلوبيون خاصـة مـع بروز المنهج الوصفي قي اللسانيات عند (سوسير) ومع ذلك فـإن طائفـة مـن البلاغيين الجدد حاولوا رد الاعتبار للبلاغة وذلك باتباع مناهج حديثة، وسـيأتي الحديث عن الطروحات النظرية للبلاغة المعاصرة باعتبارها الوريثة الشرعية للبلاغة التقليدية وذلك من المنظور التداولي.[2]

وقبل أن نتطرق للمفاهيم الجديدة للصورة الأدبية عند الأسلوبيين لابـد أن نتناول عرض المدارس اللسانية التي كانت سببا مباشرا في ظهور الأسلوبية.

والسؤال الجدير بالطرح هو أين تتجلى انتقدات الأسلوبيين التي وجهـت للبلاغة القديمة في دراستها للصور البلاغية؟

---

1 ـ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية دار سعاد الصباح الكويت ص52

2 ـ ينظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا البحث.

قبل الإجابة عن هذا السؤال ينبغي أولا الرجوع إلى الأسباب العلمية التي أدت إلى ظهور الأسلوبية التي جاءت بمفاهيم جديدة للصورة الأدبية والتي بنيت عليها هذه الانتقادات.

إن أبرز وأهم اختلاف جوهري بين البلاغة والأسلوبيات هو الأصل النظري لدراسة الصورة الأدبية، فالدراسة البلاغية للصورة كانت ضمن ما يسمى في البلاغة الأوربية **بالصياغة** **Elocutio** وقامت على هذا الأساس بتصنيف مجموع **الصور البلاغية** **Figures Rhétoriques**،إلى صور الفكر وإلى صور الكلمات يقول (جان كوهن):"ما كانت تسميه البلاغة الكلاسيكية صور الكلمات مقابل الأنماط الأخرى من الصور ليس في الواقع إلا جزءا مكملا من كل الصور، لقد عجزت البلاغة الكلاسيكية عن التمييز بين المستوى السياقي والمستوى الاستبدالي، إنها لم تنتبه إلى أن المستويين بعيدان عن التعارض بل، إنما متكاملان وهذا الخطأ هو المسئول أساسا على المأزق الذي وجدت فيه الشعرية نفسها مورطة"[1]

أما الأسلوبية فقد اعتمدت على دراسة الأسلوب كأصل نظري لدراسة الانحراف أو ما أطلق عليه باسم الانزياح.

ولهذا لابد أن نرجع إلى الأسس اللسانية التي أثرت في تحديد مفهوم الأسلوب

يُرجع (بيير غيرو) **(**Piérre Guireaud**)** هذه الأسس إلى ثلاث مدارس لسانية كبرى هي[2]:

1 ـ اللسانيات التاريخية.

---

1 ـ جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 111

2 ـ بيير غيرو، الأسلوب والأسلوبية ص 24.

2 ـ لسانيات المدرسة المثالية الألمانية.

3 ـ لسانيات المدرسة السوسيرية الفرنسية.

1 ـ اللسانيات التاريخية:

لقد اعتبرت اللسانيات التاريخية والقواعديون الجدد اللغة موضوعا واقعيا يقبل التفكيك إلى عناصر بسيطة ومنفصلة، متأثرة في ذلك بمبدأ الحتمية القائلة بأن القوانين العلمية تجعلنا نتنبأ بالظواهر العلمية المستقبلية وذلك لاهتمامها بالأسباب المادية للظواهر، والهدف من ذلك كله هو إقامة علم للغة على غرار العلوم الطبيعية والفيزيائية التي كانت في أوج ازدهارها في ذلك الزمن،ولهذا السبب كان ارتكاز اللسانيات التاريخية على الجانب المادي من اللغة لاسيما الأصوات كمادة واقعية فيزيائية وذلك هو ميدانا المفضل ثم يأتي اهتمامها بالصرف في الدرجة الثانية وبعدها النحو الذي يبعد اللسانيات عن البعد المادي شيئا فشيئا حيث تكون أقل ارتياحا، وتمثل هذا الاتجاه خاصة في أعمال اللغوي الألماني (جاكوب قريم) (Jacob Grimm 1785 ـ 1863) وكذلك العالم اللغوي (فيرنر) (Verner) 1875.[1]

2 ـ المدرسة المثالية الألمانية :

لقد كان أول رد فعل ضد أفكار و أطروحات اللسانيات التاريخية.. التي تبناها القواعديون الجدد ـ ظهر عند المدرسة الألمانية التي تبنت تمييز (ولهالم فون هومبولدت) بين اللغة في شكلها الاجتماعي من جانب وشكلها الفردي من جانب آخر، عندما قال:"اللغة أداة غير فاعلة من أدوات الأمة ولكنها أداة خالقة

1- voir page Web Patrique Sériot ; la culture impossible .

من أدوات الفرد"[1]، والجدير بالملاحظة أن **سوسير** قد تبنى مفهوم هذا التقابل وطوره في شكل صياغة جديدة عندما تكلم عن اللغة مقابل الكلام.[2]

ومن هنا كان الكلام بالنسبة لعلم اللغوي **(واندت)**(Wandet) وكذلك بالنسبة ل**(هيغو شوشاردت)** خلقا فرديا وبالتالي فهو يخضع لقوانين نفسية واجتماعية وعلى كل فهو متعلق بالأفراد الذين ابتدعوه.

وعليه فالأسلوب لم يعد ذلك التحديد الخاص بفن الكاتب ولكنه عنصر خلاق وخاصية فردية،[3]وحول هذه الأفكار كلها تموقعت أطروحات جديدة لأسلوبية تدرس جانب الخلق في اللغة تبناها كل من(كارل فوسلر) (Karl Vossler) و(ليو سبيتزر) (Léo Spitzer) وكانت في معظمها منبثقة من تمييز (ولهالم فون هومبولدت) بين الأسلوبيات واللسانيات فالأولى تعنى بدراسة اللغة كخلق أما الثانية فتهتم بدراسة اللغة وتطورها.[4]

وعلى هذا الأساس اللساني ظهرت الأسلوبية التكوينية عند **(**ليو سبيتزر) (Léo Spitzer) مرتكزة على مبدأ الفردية والخلق في اللغة.

3 - المدرسة السوسيرية الفرنسية :

لقد هاجمت هذه المدرسة اللسانية المواقف التقليدية في اللسانيات التاريخية والتي تبناها القواعديون الجدد بالحدة نفسها التي رأيناها عند المدرسة المثالية الألمانية

1 - ينظر ر.هـ . روبنز الموجز في تاريخ علم اللغة ترجمة أحمد عوض عالم المعرفة 1998 ص 284 و285

2 -voir Saussure ; **cours de linguistique générale** page…

3 - ينظر بيير غيرو، **الأسلوب والأسلوبية** ص 26.

4- Etiènne Karabétian ; **Histoire des stylistiques** ; Armand Colin / HER Paris – 2000 page 71.

وذلك من طرف بعض الباحثين الذين تبنوا آراء وأفكار العالم السويسري (فيردينان دي سوسير) (Ferdinand de Saussure) حيث رفضوا تشبيه اللسان بجوهر مـادي يخضع لقوانين العلم الثابتة كالعلوم الطبيعية والفيزيائية، هذه الآراء كانت متطابقة تماما مع آراء المدرسة المثالية خاصة عندما تبنى (سوسير) التعارض الـذي أقامـه (ولهالم فون هومبولدت) حول اللغة والكلام وهذا التمييز يطرح علـى اللسـاني قضية الأسلوب طرحا قويا، وفي الوقت نفسه ظهر تباين منهجي بين المدرسـتين حيث رفضت المدرسة السوسيرية إلحاق دراسة اللسان بجوهر غـامض وحدسـي كالفكر واهتمت أكثر بالطرح الاجتماعي للسان وكان (سوسير) نفسه في كـثير من الأحيان يشير إلى جوهرية اللغة وثانوية الكلام في ثنايا حديثه عن لسانيات اللغة ولسانيات الكلام.[1]

ولهذا السبب عزفت المدرسة السوسيرية عن دراسة الأسلوب الفردي فهـو في نظرها فعل حر منعزل ومتفرد وبعيد عن الملاحظة والتحليل والتصـنيف، وفي المقابل اتجهت إلى دراسة الأساليب الجماعية بدراسة العلاقات بين الفكر واللغـة وذلك بالاهتمام بالجوانب النفسية والاجتماعية للقواعد بصفة عامة.[2]

الاتجاهات الأسلوبية واللسانيات:

يتبين لنا من خلال ما سبق أن الأسـلوبية لم ينشـأ مـن أصـول بلاغيـة وإنما من المبادئ اللسانية التي ظهرت عند المدرسة المثالية والمدرسـة السوسـيرية، وعلى هذا الأساس برزت أسلوبيتان تتموقعان حول أطروحات وأفكار العـالمين (ولهالم فون هومبولدت) و(فيردينان دي سوسير) فمن جانب لـدينا الأسـلوبية التكوينية (Stylistique Génétique) التي تزعمها (ليو سـبيتزر) (Léo Spitzer)

1-voir Ferdinand de Saussure ; **cours de linguistique générale** page

2 ـ ينظر بيير غيرو، **الأسلوب والأسلوبية** ص 27.

ولدينا من جانب آخر أسلوبية التعبير (Stylistique Expressive) والــتي تزعمهــا (شارل بالي Charles Bally).

وسأتناول فيما يلي بشيء من التفصيل الأسلوبيتين مركزا علــى دراســة الصورة الأدبية عند كل منهما، مع مراعاة الانتقادات التي وجهت للطرح البلاغي في دراسة الصور، ثم أتعرض إلى المفهوم الأسلوبي للصورة الأدبية بصــفة عامــة وشاملة.

1 ـ أسلوبية التعبير عند شارل بالي Charles Bally

هي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التعبير وهي لا تخرج عن إطار اللغة والحدث اللساني المعتبر لنفسه فلقد عدها (شارل بالي) جزء من اللسانيات لأنا تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وعلى هذا الأساس تعتبر وصفية، وذلك من حيث المنهج.

إن أسلوبية التعبير هي أسلوبية الأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني[1] عن طريق وقائع التعبير على أحوال الفكر حيث لا تمثل سوى الوجه الآخر الخارجي[2].

إن موضوع الكلام سيعطي لحركة الفكر مرة شكلا ذهنيا ومرة أخرى شكلا اجتماعيا ومن خلال هذا التحليل يوجد مكان اللسانيات النفسانية psycholinguistique يعني الجانب العاطفي فينا وانفعالاتنا، أحاسيسنا، ميولاتنا ويمكننا هنا ملاحظة تأثير (وايندت Wundt) في تموقع اللسانيات بين قطبين هما :

1-الأحاسيس الفردية و الدفع الانفعالي.

2-الأحاسيس الجماعية المتمخضة عن انطباعات الآخرين على الفرد[3].

الصورة عند شارل بالي :

يرى (شارل بالي) أن المجاز هو اختزال وحذف وإيجاز وأنه دليل على كسل التفكير انعكس كسلا في التعبير. فالتعبير الدقيق والواضح يقتضي أن يكون أكل

---

1 ـ بيرغيرو، **الأسلوب و الأسلوبية** ص 29.

2- Etiènne Karabétian, **histoire des stylistiques** page 94

3 - Ibid

وأوسع في كلماته وألفاظه[1] وبذا يربط هذا المفهوم بوقائع التعبير بصفة عامة وعلاقة ذلك بالتفكير.

كما أن الصورة لا تنتمي بشكل كامل أبدا إلى اللغة وتبع دائما على الأقل جزئيا من الكلام حتى إننا تنتمي إليه كليا وحينما تكون الصورة غير مقولة وإبداعا فرديا خالصا حتى لو أصبحت مستخدمة شرط أن تبقى حية لا يمكن أن تتملص من الكلام»[2]

إن الصورة الأدبية عنده وإن كانت تملك قيمة Pالية فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن وظيفتها Pالية، ذلك أن صور الأدب والفصاحة هي دوما نتاج إلهام و تفكير فردي كل ذلك يهدف إلى خلق انطباع Pالي[3].

ويشدد (شارل بالي) على السياق لأنه وحده هو الذي يسمح بتحديد الصفة التي نريدها فلو قلنا مثلا: **لأنه أسد** يعني أن لديه قوة الأسد وشجاعته وإقدامه وتتعلق هذه الحقيقة بما يسميه (شارل بالي) بالإبدال اللغوي hypostase وهو صيغة نقل ضمني للمعنى حيث لا تعرف فئة العنصر المستعار في غياب ناقل للمعنى إلا من خلال محيطها التركيبي[4].

وفي تصور (شارل بالي) أنه لابد أن نضع جانبا صور الفكر التي تُدخل في اللغة التصويرية كل ما ندعوه بالطبقات التعبيرية، لأن النظام التعبيري لا يلتقي مع حقل صور الفكر.[3]

فكل صورة ينبغي أن تحدد هويتها ثم ترد إلى معادلها الرد، فلكي نعرف عبارة مثل: **آو الهزيمة** effacer la défaite هل تنتمي إلى الصور الحية أم إلى

1 - Charles Bally **traité de stylistique Français**, Paris Klinck siek 1909.
2 - Charles Bally **linguistique générale et linguistique Française**, pages 137, 133, 211.
3- Charles Bally **traité de stylistique Française** 1/185
4 - Charles Bally **linguistique générale et linguistique Française** pages 257/262

الصور الميتة وما هي القيمة الأسلوبية التي تحملها، ولهذا فلابد أن نحدد المعنى الدقيق للعبارة، وبهذه الطريقة يصنف (بالي) القيمة الأسلوبية للصور فيلاحظ أن هناك ثلاثة أنواع من الصور:

أ ـ الصور ذات الحساسية العالية images hypèrsensibles:

وهي الصور المحسوسة concrètes ويدخل تحتها كل الصور المرئية والمسموعة، ويطلق (شارل بالي) عليها بالصور المدركة عن طريق المخيلة مثل:

ŘÂÅم الريǴ صوőا الغليȘ

Le vent enfle sa grande voix

ب ـ الصور العاطفية المدركة عن طريق المشاعر مثل:

المرÔ ƹفŘ شيأا فشيأا

La maladie baisse de jour en jour

ج ـ الصور الميتة: وهي الصور المجردة والتي تدرك عن طريق العملية الذهنية، ومثال ذلك:

أنŘ معرÔ ĺБ خطر كبير

Vous courez un grand danger

إن هذه الصور تتموقع حسب (بالي) أين يسيطر الإحساس والمشاعر علـى الفكر، وهذه الصور كلها تمدنا بما اللغة التخاطبية la langue parlée .

وهنا يعطي (شارل بالي) الاهتمام الكبير إلى النوع الثاني من الصـور لأنـه يتماشى ويتناسب مع ما يسميه باللغة التخاطبية التي تمدنا بطاقة تعبيرية وتصـويرية هائلة، ومثل التشبيهات الآتية:

nu comme un ver **عريان كالكâ**

أما النوع الثالث من الصور فهو شأن اللغة الأدبية.[1]

2 ـ الأسلوبية التكوينية:

لم ينطلق (ليو سبيتزر) من العدم ولم يكن الوريث المباشر للمبادئ الأساسية للمدرسة المثالية الألمانية وإنما تأثر بعلماء مهدوا له الطريق لإنشاء أسلوبية الفـرد، ومن بين هؤلاء العالم الألماني (كارل فوسلر) (Karl Vossler) والعالم الإيطـالي (كروتشي) (Croce) وعموما فإن أعمال (سبيتزر) تدخل كلها ضمن أطروحات المدرسة الألمانية وتتمثل هذه المبادئ فيما يلي:

1 ـ أعمال كارل فوسلر Karl Vossler :

لقد كان (كارل فوسلر) في بدايات أبحاثه يمزج بين علـم الـنفس وعلـم الجمال مطبقا في ذلك مبادئ (غروبر) (Grober) الذي اعتمد في دراسته لعلـم التراكيب على المنطلقات النفسانية للجمل والكلمات، كما تأثر أيضـا بأعمـال (كروتشي) الذي أصدر في سنة 1902 كتابه المعنون (الجماليـة كعلـم للتعـبير واللسانيات العامة) والذي تناول فيه دراسة أسلوبية معتمدا على السيرة الذاتيـة لـ(بنفنيتو سليني) (Benvenuto Cellini) متوصلا في ذلك إلى عدة نتائج أهمها أن الجانب الجمالي يكشف عن الجانب النفسي.[2]

وبين أعمال(غروبر) وأعمال (كروتشي) اتخذ (فوسلر) اتجاهه معتمدا على تمييز (هومبولدت) بين الأسلوبيات التي هي دراسة اللغة كخلق وبين اللسانيات التي تتم بتطور اللغة، وعلى هذا الأساس تتوسط أعمال (فوسلر) بين الاتجاه الذي يمثل

---

1 ـ Voir Charles Bally **traité de stylistique française** 2/148 – 2/194

2- Etiènne Karabétian ; **Histoire des stylistiques** ; Armand Colin / HER Paris 2000 – page 71.

اللسانيات النفسانية Psycholinguistique عند المدرسة الألمانية في القـرن التاسـع عشر والاتجاه الجمالي الذي يمثله (كروتشي) في المدرسة الإيطالية.[1]

إن أهم مصنف ظهرت فيه أعمال (فوسلر) هو (اللغة والثقافة الفرنسـية) وكان ذلك سنة 1913 حيث يمثل منعطفا كبيرا في تاريخ الأفكار اللسانية كرد فعل للسانيات التاريخية، وتدخل هذه الأفكار في مجال اللسانيات المثالية، واللغة عندهم ليست عبارة عن وسيلة عادية للتواصل ولكنها أيضا تحمل قيمة في ذاتها خاصة في ميدان الخلق الفني والأدبي.[2]

ومن أهم ميزات هذا الكتاب أنه رسم الخطوط العريضة لمبـادئ وأفكـار وأطروحات اللسانيات المثالية المتمثلة في المساهمة في تحطيم الحدود الفاصـلة بـين الوقائع اللسانية وبين تحليل الوقائع الأدبية وكذلك الحدود التي كانت تفصل بـين النقد الفيلولوجي والنقد الأدبي والنقد الفني، حيث أصبحت اللغة موضوع تجارب فنية، وهكذا التحمت اللسانيات بالجمالية وأصبح تاريخ اللغة جزءا مـن تـاريخ الفنون وهنا يظهر لنا جليا تأثير (كروتشي).

إن الأسلوبية الخارجية والمقارنة بدأت تتلاشى شيئا فشيئا وكان ظهور مـا يسمى بالأسلوب الطبيعي عند (فوسلر) يأخذ طريقه نحو تحليل الكتابـة الأدبيـة والتصق أكثر فأكثر باللغة الشعبية (Le langage Populaire) وهكذا فإن الأسلوبية المقارنة تمخضت عن أعمال (هومبولدت) وتحولت عند (فوسلر) إلى البحث عـن أسلوبيات داخلية هي التي سيعتمدها (ليو سبيتزر)كمنطلق للدراسة الأسلوبية بـدلا من الأسلوبية الخارجية والمقارنة.[3]

1-Ibid. page 71

2-Ibid. page 71

3-Ibid. page 72

ومن بين الأعمال التي رسمت طريق الدراسة الأدبية، البحوث التي قدمها العالم (إرنيست روبير كيرتيوس) (Ernest Robert Curtius)(1923) الذي يعتبر التلميذ الثاني ل(غروبر) وكانت اهتماماته مختلفة تماما، لقد كان يبحث عن أسلوبية يكون فيها الاهتمام الرئيسي بالبحث عن النقطة المركزية لإدارة العمل الفني حيث يمزج بين التحاليل الأسلوبية عند (غروبر) بالنقد الأدبي وهذا هو الخط التطوري الذي رسم منعطف القرن العشرين، أي موت البلاغة وانطلاق الدراسات الأدبية بقوة.[1]

نقد المفاهيم البلاغية القديمة للصورة الأدبية

تتمثل الانتقادات التي وجهت إلى البلاغة الكلاسيكية في تناولها للصور في جملة من المآخذ التي سجلت على البلاغة التقليدية كانت على الخصوص حول طريقة ومنهجية دراستها للصور بصفة عامة والتعامل مع النصوص الشعرية بالأحكام القيمية والمسبقة والمعايير المستعملة في التقويم.

لقد تناول الآمدي دراسة الاستعارة عند أبي تمام من هذا المنطلق الذي جعل من سنن العرب في استعمال الاستعارة معايير شبيهة بالمفصلة الصارمة فأبو تمام لم يكن موفقا في استعاراته لا لشيء إلا لأن فيها غرابة لما آلفه العرب وبعيدة كل البعد عن المعايير[2].

ورأينا في القرن السابع عشر كيف أن حركة التنظير ركزت على المعايير والقوانين مع (بوالو Boileau) في كتابة فن الشعر.

1-Ibid. page 75

2- ينظر الآمدي **الموازنة بين الطائيين** 1/249.

لقد كانت الصورة منذ أرسطو تفسر على أساس ظهور المعنى التصويري في مكان المعنى الخاص «ففي مكان تعادل الدلالة الإشكالي بين التعبيرين، نضع كقاعدة للمقارنة الهوية اليقينية لكلمة من الكلمات أمام نفسها (الخط والصوت) وذلك عندما يكون لها أكثر من معنى ويكفي حينئذ استبعاد المعنى الخاص (الاشتقاقي) لتبديلها بفكرة المعنى المستقل عن السياق والمدرك كشيء أساسي داخل النسق الآتي»[1].

فالاستعارات في هذه الحالة ليست سوى تغيير المعنى أو أشكال خاصة لتغيير المعنى يقول (تودوروف Todorov): «كيف نفسر لأنفسنا زلة اللسان هذه ؟ إننا نفسرها من غير ريب، بعدم التمييز بين الدال والمدلول ونفسرها كذلك بصورة أدق عن طريق هذا العجز الفطري عن إعطاء الدلالة كما نفسرها بعدم القدرة على قول الكلمات إلا بمساعدة الكلمات .. ومن هنا نرى في كتب البلاغة التقليدية أن ترPة استعمالات الاستعارات إلى مصطلحات خاصة أنا تدرك كإقامة كلمة خاصة مكان الاستعارة»[2]، وبالتالي تركيز البلاغيين على المحسنات التي تغلب عليها الصبغة ذات الدلالة المحسوسة القائمة على العلاقة بين الزمانية والمكانية وبين التماثل حيث تحول الاستعارة كل الأشياء محسوسة أو ما يطلق عليها (جيرار جينيت):" الصور الدلالية المحسوسة"[3].

ويضاف إلى ذلك كله عدم استطاعت البلاغة الكشف عن Pاليات الصورة الأدبية عن طريق التحليل، يقول (كوهن):"إن البلاغة القديمة ميزت بين أكثر من

---

1 ـ تودوروف، **مفهوم الأدب** ترPة مندر عياê الطبعة الأولى دار الذاكرة حمص ـ سوريا ـ 1991 ص 76.

2 ـ المرجع نفسه.

3 -voir, Gerard Genette ; figure III édition du seuil Paris 1972 page 25.

مائتين من الصور المختلفة دون أن تكون لذلك قد أنت التحليل، وقد استخرجنا بدورنا انطلاقا من بنيات مزدوجة صورا لم تكن البلاغة قد اكتشفتها"[1]

ومن المآخذ التي سجلت على البلاغة أيضا مبدأ التصنيف[2] الذي لا يكشف لنا شيئا جوهريا عن خصائص الصورة، وهذا يفضى إلى النظر عن الانقطاع المنطقي والطبقات المتراكبة[3].

لقد لاحظ الأسلوبيون – أثناء دراستهم للصور – ما في البلاغة القديمة من مواضع تحتاج إلى إعادة رؤية وبحث يخرج هذه الدراسة من المأزق الذي آلت إليه، ولقد رأينا في الفصول السابقة المنهجية البلاغية التي كانت تفرض على الأديب وصاية بدءًا بالأحكام المسبقة بوضع المعايير التي ينبغي للأديب اتباعها، ووصولا إلى فرض الأحكام القيمية التي يجب توفرها في النص.

1 – المفاهيم والتعريفات:

لقد كان القدماء منذ زمن (شيشرون) يعرفون الصورة في مقابل شيء غيرها، وإزاء تعبير كان بإمكانه أن يحل مكانا وهذه نظريات إبدالية تقوم على إمكانية وضع دالين متوازيين دلاليا، الأول خاص وهو متمثل في قاعدة والثاني تصويري أما النظريات الحديثة فقد نقدت هذا المفهوم وعملت على تحسينه وتنقيته.وأصبحت الصورة انزياحا عن القاعدة وصار بإمكان التعبير الأكثر طبيعة وشيوعا وبساطة أن ينوب عن التعبير التصويري.[4]

---

1 – كوهن بنية اللغة الشعرية ص 192

2-Ibid-

3– تودوروف مفهوم الأدب ص 86.

4 - تودوروف تزيفتيان، **مفهوم الأدب** ترجمة د/منذر عياشي.دار الذاكرة حمص – سوريا – الطبعة الأولى 1991 ص74.

وبرجوعنا إلى أرسطو فإن الأمر بالنسبة له، لا يكمن في إبدال تعبير تصويري بآخر خاص، ولكن بظهور المعنى التصويري في مكان المعنى الخاص "ففي مكان تعادل الدلالة الإشكالي بين التعبيرين نضع كقاعدة للمقارنة الهوية اليقينية لكلمة من الكلمات أمام نفسها (الخط أو الصوت) وذلك عندما يكونا أكثر من معنى، ويكفي حينئذ استبعاد فكرة المعنى الخاص (الاشتقاقي) لتبديلها بفكرة المعنى المستقل عن السياق."[1] وهذا ما أدى بالبلاغيين إلى الخلط باستمرار بين العمليتين حينما تصرفوا كما لو أنه ليس ثمة بينها فارق.[2]

يقول تودوروف :"إن ترجمة استعمالات الاستعارات إلى مصطلحات خاصة إنما تدرك كإقامة كلمة خاصة مكان الاستعارة .وهذا ما يفسر الغضب الحاد ل(**برونون**) حين رأى بالشاعر لم يشأ أن يقول غير ما قاله، ولكن الكلمات تقول في الاستعارات شيئا آخر لا تعنيه عادة.[3]

2 ـ التصنيف :

لقد هيمنت عملية التصنيف على المؤلفات البلاغية منذ عصر أرسطو إلى غاية القرن التاسع عشر حيث اكتفى البلاغيون بتوزيع النص على جداول فارغة من الاستعارات والحذف والتقديم والبناء الوجداني الذي إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذي يعزى إليه مما سبب خلطا بين اللغة والخطاب.[4]

يقول (**تودوروف**) **:**" إن مانعيبه على البلاغيين القدماء هو أنهم قاموا بتصنيفات لا تكشف لنا شيئا جوهريا عن خصائص الصورة، هذا دون أن نتكلم

1 - المرجع نفسه ص76.

2 ـ المرجع نفسه ص77.

3 ـ تودوروف تزيفتيان، **مفهوم الأدب** ص77.

4 ـ ينظر بيير غيروا **الأسلوبية** ص 69

عن الانقطاع المنطقي والطبقات المتراكبة، ولذا يبدو لنا جهد اللسـانيين إسـهاما إيجابيا، ذلك لأنم بحثوا خلف الصور الفردية والفئات التي تشكل فعـلا صـلب القضية، كما بحثوا عن كيفية صياغة قواعد للتركيب تكون الصـور فيـه هـي المنتوج"[1].

3 ـ الصورة الأدبية والمعايير البلاغية:

معيارية البلاغة الأرسطية:

لم يكن أرسطو ملتزما بمنهج واضح في تحليل الصورة الأدبية، فتارة نـراه واصفا لطرق المجاز مستعينا بوسائل المنطق ، وتارة أخرى نراه يحيد عن الوصف ليكون المنظر والمرشد الذي يستعين بالأحكام المعيارية، وفي هذا تناقض واضـح فهو يقول بأن المجاز علامة العبقرية لا يُعلم ولا يُمنَح للآخرين.[2]

ثم يضع نفسه موضع المعلم المرشد الذي يبين ما ينبغي أن يكون عليه المجاز، ولتوضيح ذلك سأتناول بعض الأمثلة المستخلصة من المنهج المعياري الذي طبقه أرسطو لدراسة الصورة الأدبية .

يرى أرسطو أن أهم شيء في المجاز هو الصياغة الجيدة ،ولأجل تحقيق ذلك لابد من مراعاة استعمال مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال، واللغـة الشعرية عنده هي تلك اللغة المتميزة البعيدة عن الركاكة وكذلك الكلمات المشاعة ذات الاستعمال اليومي، ويتمثل تميزها في استعمال الكلمات الغريبـة أو النـادرة وكذلك المطولة وتلك التي تبتعد عن وسائل التعبير العادية، وعليه فإن اللغة الشعرية

---

1 ـ **مفهوم الأدب** ص86.

2 ـ ينظر أرسطو **فن الشعر** ص 191

عموما تكون إما ملغزة أي التي تتألف من مجازات واستعارات، وإما رطانة مبهمة وهي التي تتألف من كلمات غريبة أو نادرة .[1]

يقول أرسطو:"إن طبيعة اللغة الإلغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تراكيب لغوية مستحيلة وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء ، ولكن باستعمال بدائلها المجازية ومثل هذا الإلغاز نجده في العبارة الآتية : **رأيت رجلا يلصق بالنار نحاسا برجل آخر"** [2] **.**

ويضرب أرسطو مثالا آخر في قولهم : **وأعد له كرسيا زريا ومنضدة وضيعة**، فهذه العبارة ليست من المألوف لو قورنت بالعبارة الآتية : **وأعد له كرسيا حقيرا ومنضدة تافهة .**[3]

والمتأمل لكتاب الخطابة يدرك بكل وضوح المعيارية الصارمة التي سلكها أرسطو واتخذ منها أساسا لمنهجه في البلاغة، إضافة إلى ذلك كله أهمية التقسيم والتفريع ووضع القواعد التي تميز الجيد من المبتذل.

4 ـ الأحكام القيمية:

لقد كان البلاغيون والنقاد الكلاسيكيين يركزون على إبراز قيم النص المختلفة كالقيمة الحسية valeur sensorielle، وهي القيمة التي تتعلق بالحواس كالمرئيات والمسموعات والمشمومات والملموسات والمذيقات وقد ركزوا على ذلك في بناء الصورة الأدبية بصفة عامة في كل من البلاغة العربية والبلاغة الأوربية.

---

1 ـ ينظر المصدر نفسه ص 189

2 ـ ينظر نفس المصدر والصفحة وينظر أيضا أرسطو **كتاب الخطابة** ص 190 .

3 ـ أرسطو **فن الشعر** ص 191

وأهم قيمة شدد عليها البلاغيون القيمة الجماليـة valeur esthétique الـتي وضعوا لها المقاييس والمعايير، فأرسطو يرى بأن أهم معايير الرائع أو الجميل le beau الوضوح والترتيب والتناسق، أما البلاغيون العرب فقد اهتموا بما أطلقوا عليه مبدأ الذوق وحسن الطبع وجودة السبك، وعموما كل ما يدخل تحت سنن العرب في كلامها واستعمالاتها.

5 ـ عجز البلاغة على تحليل الصور بآلياتها القديمة:

يقول (كوهن) :"لقد ميزت البلاغة أكثر من مائتين من الصور المختلفة دون أن تكون قد أنهت التحليل، وقد استخرجنا بدورنا انطلاقا من بنيـات مزدوجـة صورا لم تكن البلاغة قد اكتشفتها"[1].

ثم إن النصوص الجديدة التي انبثقت عن عبقرية كبار الشـعراء البرناسـيين والشعراء الرمزيين والشعراء السرياليين، أرغمت البلاغة على الانسحاب من مجال البحث في متاهات الصور الجديدة ، وطرحت مسألة التعامل مع الصورة الأدبيـة بطرق وآليات جديدة.

لقد صنع هؤلاء الشعراء جميعا عالما غريبا وفرضوا منطقا خاصا وتحدثوا بلغة قريبة إلى الهذيان منها إلى المعقول وبات البحث في هذه اللغة بآليات البلاغة القديمة شيئا من الماضي الذي لا عودة له.

يقول (كوهن):"ما كانت تسميه البلاغة الكلاسيكية صور الكلمات مقابل الأنماط الأخرى من الصور ليس في الواقع إلا جزءا مكملا من كل الصـور لقـد عجزت البلاغة الكلاسيكية عن التمييز بين المستوى السياقي والمستوى الاستبدالي

---

1 ـ جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 192

إننا لم ننتبه إلى أن المستويين بعيدان عن التعارض بل أنهما متكاملان وهذا الخطأ هو المسؤول أساسا على المأزق الذي وجدت فيه الشعرية نفسها متورطة"[1].

ولم يكن لكلمة هوجو:"لنحارب البلاغة" معنى آخر سوى شن الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل.[2]

وهنا يأتي دور الأسلوبية في" تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة أو ما يسميه جورج مونان بالتشويه الذي يصيب الكلام"[3].

التركيز على الاستعارة:

إن الانحصار الذي حدث للبلاغة في مجال الدراسة البلاغية لبعض الخواص اللغوية لنصوص الأدبية أدى بها إلى الاكتفاء بتصنيف الأشكال البلاغية، ولم يبقى الحال على ما هو عليه فقد أخذت الأشكال نفسها في التقلص والتضييق حتى انحصرت تماما في الصيغ المجازية دون غيرها من الأشكال البلاغية الأخرى، ثم وضع مركز ثقلها كله في ثنائية الاستعارة والكناية قبل أن تضع الاستعارة وحدها في بؤرة الصور المركزية.

لقد كانت البلاغة تركز على الاستعارة، واعتبرتها جماع الصور وذلك بإطلاقها على جميع أشكال المجاز الأخرى، فليست الاستعارة هي الصورة المركزية لكل البلاغة فحسب بل هي في قلب البلاغة، وليست الاستعارة -- أيضا -- عند البلاغيين مجرد شكل من الأشكال البلاغية بل هي الشكل البلاغي[4].

1 ـ جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ص 111

2 ـ المرجع نفسه ص 45

3 ـ عبد السلام المسدي ، **الأسلوبية والأسلوب** ص 41

4 ـ ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ص 180-181

إن هذه الانتقادات التي وجهت للبلاغيين في دراستهم للصـورة الأدبيـة فتحت المجال للدراسات الأسلوبية لاستدراك الأخطاء المنهجية التي وقعـت فيهـا البلاغة التقليدية.

أوجه الاختلافات المنهجية بين البلاغة والأسلوبية:

لقد اقترح الأستاذ نور الدين السد أهم نقاط الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية مركزا على أهم الفروق المنهجية بين العلمين وسنعتمده في هذه الدراسة كما هو دون أن نغير فيه شيئا:

علم البلاغة	الأسلوبية
1 ـ علم معياري	1 ـ علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية
2 ـ يرسم الأحكام التقييمية	2 ـ لا تطلق الأحكام التقييمية
3 ـ يرمي إلى تعليم مادته وموضوعه	3 ـ لا تسعى إلى غاية تعليمية
4 ـ يحكم بمقتضى نماط مسبقة	4 ـ تحدد بقيود المناهج الوضعية
5 ـ يقوم على تصنيفات جاهزة	5 ـ تسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها
6 ـ يرمي إلى خلق لإبداع بوصايا تقييمية	6 ـ لا تقدم وصايا لكيفية الإبداع الأدبي
7 ـ يفصل الشكل على المضمون	7 ـ لا تفصل بين الشكل و المضمون
8 ـ بعد الانزياحات وسواها من الظواهر عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص	8 ـ تعد الانزياحات عوامل غير مستقلة وتعمل في علاقة جدلية لحساب الخطاب كله
9 ـ يهتم بفصاحة الألفاظ انسجام الأصوات في تركيب اللفظ تقول بحجر الألفاظ غير الفصيحة والمركبة من أصوات متقاربة في المخارج والصفات.	9 ـ تدرس الألفاظ و التراكيب الفصيحة وغير الفصيحة في الخطب وتحللها وتحدد وظائفه و لا تقول بحجر أي عنصر من عناصر الخطاب.

10 ـ يطلق الأحكام القيمية على أجزاء من الخطاب.	10 ـ لا تطلق الأحكام القيمية على أجزاء من الخطاب أو الخطاب كله.
11 ـ يشير إلى العنصر البلاغية المكونة للخطاب، دون البحث فيما تفضي إليه من بناء وتناسق في شكل الخطاب ودلالته.	11 ـ تشير إلى مكونات الخطاب Pيعها، وتبحث فيما تفضي إليه بناء وتناسقا وانسجاما شكلا ومضمونا.
12 ـ لا يحدد الفروق بين الأجناس الأدبية وهي هنا تتفق مع الأسلوبية التعبيرية لشارل بالي.	12 ـ تحدد الفروق الأسلوبية بين الأجناس الأدبية.
13 ـ يهتم بتحديد إجراءاتا في الخطاب بكل أنواعه.	13 ـ تتم بتحليل أساليب الخطاب الأدبي دون سواه.
14 ـ لا تبحث في قوانين الخطاب الأدبي فقط.	14 ـ تبحث في قوانين الخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية والوظيفية.
15 ـ لا يحدد السمات المهيمنة على الخطاب الأدبي.	15 ـ تحدد السمات المهيمنة على الخطاب وتتم بالسمات الأدبية.
16 ـ يعتمد مقاييس شكلية ولذلك لا يدرس الخطاب الأدبي في 5وله، ولا تفرقه من سواه من الخطابات لأخرى.	16 ـ مقاييس الأسلوبية 5ولية في تحليل الدوال والمدلولات ولذلك تفرق بين ما هو أدبي وتبحث في كيفية تشكيل الخطاب.
17 ـ يدرس الخطاب الأدبي دراسة جزئية.	17 ـ تدرس الخطاب دراسة شاملة من حيث الظاهر أو الباطن.

يحدد هذا الجدول أهم الاختلافات المنهجية بين البلاغة والأسلوبية بصفة عامة وشاملة، ولكنه ينطبق أيضا على الصورة الأدبية، بين طرحات اعتمدت علـى قوانين وقواعد وإجراءات وضعت الصورة في قوالب خاضعة للمعايير والسنن، وبين طرحات تستند إلى المنهج العلمي والنظريات اللسانية الحديثة.

البلاغة العربية والأسلوبية الحديثة

إن النجاح الباهر الذي حققته المبادئ والأفكار التي ظهرت في الدراسات اللسانية والأسلوبية في أوروبا جعل من بعض الدارسين المحدثين من العرب ينبهرون با أي انبهار شديدا، ومن ثم راحوا يسقطونا على التراث اللغوي والبلاغي عند العرب إسقاطا تعسفيا أساء أكثر مما أحسن وحطم أكثر مما بنى.

وهنا لا أريد أن أقارن إنجازات القرن العشرين بالبلاغة العربية التقليدية وإنما أريد أن أسلط الضوء بشيء من النقد على بعض الدراسات التي تناولت موضوع المقارنة كهدف لدراستها.

يرى الدكتور إبراهيم عبد الله أحمد الجواد أن دارسي مفهوم الأسلوب في التراث قد اتجهوا اتجاهين[1] :

الاتجاه الأول :

حاول فيه ممثلوه تتبع ما أمكن من التراث للنظر في آرائهم المتفرقة وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم و يمثل هذا الاتجاه كل من :

1-محمد عبد الهادي الطرابلسي في كتابه مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب 1978.

2-شكري محمد عياد : في كتابه مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد 1980.

3-محمد عبد المطلب في كتابه مفهوم الأسلوب في التراث 1987.

---

1 ـ إبراهيم الجواد **الاتجاهات الأسلوبية** في **النقد العربي الحديث** وزارة الثقافة ـ عمان ـ الأردن 1996 ص 47.

الاتجاه الثاني :

حاول أصحابه فيه الكشف عن النظرية الأسلوبية في كتاب ما ويمثل هذا الاتجاه:

1- عبد السلام المسدي في كتابه : المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ.

2- شكري محمد عياد : في كتابه البلاغة العربية وعلم الأسلوب 1988.

3- حامد أبو زيد في كتابه : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية.

إن هذا التقسيم الذي قدمه الباحث الدكتور إبراهيم عبد الله أحمد لا يعكس حقيقة البحث المقارن في الدراسات العربية الحديثة وليس هو النموذج الوحيد كما أن هؤلاء الباحثين لا يمثلون هذين الاتجاهين، وإنما هم من بين العشرات من الباحثين العرب الذين خاضوا في هذا الطريق المسدود.

ثم إنه يمكننا أن نقوم بتصنيف آخر للدراسات العربية الحديثة في مجال الأسلوبيات وهذا التصنيف يتوزع على أربع فئات هي :

الفئة الأولى :

لم تخرج عن التراث البلاغي وقرأته قراءة تقليدية لم تخرج عن إطار النظريات التراثية ولم تقدم في بحوثها سوى تلخيصات تمثلت في إعادة صياغة هذه النظريات دون تفسير جديد أو رؤية تحليلية وهذه بحوث عقيمة لا جدوى منها.

الفئة الثانية :

عملت على إلصاق النظريات الأسلوبية الأوروبية الحديثة بالآراء البلاغية في التراث البلاغي العربي وهذه دراسة إسقاطية يغلب عليها الطابع الذاتي والعاطفي، وهو منهج يخلو من الموضوعية العلمية، وهذا النوع من الدراسات أيضا يؤدي إلى طريق مسدود في ميدان البحث العلمي.

الفئة الثالثة :

فهي التي حاولت في بحوثها ودراستها البحث عن أوجه التقارب بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية القديمة دون إسقاط هذه المفاهيم على أصالة الدرس البلاغي عند العرب.

الفئة الرابعة :

حاولت تجديد الميراث البلاغي برؤية جديدة مستفيدة من إنجازات اللسانيات والأسلوبيات الحديثة.

ولعل من أبرز الشخصيات التي استقطبت اهتمام البحوث العربية الحديثة في التراث البلاغي العربي الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، وتموقعت هذه الدراسات بين مسقط للنظريات اللسانية والأسلوبية الحديثة، وبين منصف ومقارب لآراء هؤلاء العلماء، ففي كتاب الأسلوبية والبيان العربي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي والدكتور محمد السعدي فرهود والدكتور عبد العزيز شرف، خلطه للمفاهيم وعدم الدقة في استعمال المصطلح والأكثر من ذلك الاعتماد على المنهج الإسقاطي.

من بين ما جاء في الكتاب اعتمادهم على رأي طه حسين في أن عبد القاهر الجرجاني قرأ كتاب الخطابة لأرسطو الذي ترPه ابن سينا وتأثر به،[1] ولقد رأينا فيما سبق الأخطاء التي وقع فيها طه حسين من خلال منهج الشك الذي قرأ به التراث العربي.

ومن جانب آخر يرى أصحاب هذا الكتاب أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية، ثم نطالع في الكتاب نفسه:«لم يكن فكر عبد القاهر تقليدا لمذهب أو احتذاء لفكر إنما كان تأصيلا جديدا لكل من سبقه من أفكار البلاغيين والنقاد والأسلوبيين وكانت أحكامه البلاغية نتاجا لذوق أدبي مرهف»[2].

ثم نجد في فصل آخر من الكتاب نفسه نقيض ما قيل في هذا النص حينما رأى بأن فكر عبد القاهر الجرجاني قد تأثر بمصادر بلاغية عديدة فقد أفاد من المبرد واقتبس من آرائه كما أخذ عن قدامة بن جعفر والآمدي وأبي هلال العسكري وأرسطو[3]، وهكذا لم يتركوا لعبد القاهر شيئا خاصا بفكره وأصالة نظريته.

ونطالع في كتاب الأسلوبية ونظرية النص للدكتور إبراهيم خليل : «يتطابق الكثير من آراء عبد القاهر الجرجاني وأنظاره في وجوه النظم والأسلوب وعلاقة ذلك باللغة والنحو والبلاغة مع آراء البنويين المعاصرين والأسلوبيين الددين في

---

1 ـ د/ محمد عبد المنعم خفاجي ، **الأسلوبية و البيان العرŸ** الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى ـ القاهرة ـ مصر 1992 ص 36.

2ـ المرجع نفسه ص 5.

3 ـ المرجع نفسه ص 95.

النقد الأدبي والبلاغي»[1] دون أن يذكر أي بنوية وأي أسلوبية يقصد فالبنوية اتجاهات والأسلوبية كذلك مدارس واتجاهات ونظريات مختلفة ومتنوعة فهذه الدراسة إسقاطية لا موضوعية فيها، فالتطابق بين آراء عبد القاهر وبين آراء البنويين يحتاج إلى أدلة علمية دقيقة مفصلة تعرض فيها البنوية بمبادئها وأطروحاتها ثم تقابل بآراء عبد القاهر الجرجاني، هذا ما لم نعثر عليه في هذه الدراسة، بل و في الكتاب نفسه نلاحظ نصا آخر يتعلق بتحليل عبد القاهر الجرجاني للصورة البلاغية الواردة في قوله تعالى : «**واشتعل الرأâ شيبا**» يعلق الدكتور إبراهيم خليل قائلا:«... ثم توقف عند قوله تعالى:« واشتعل الرأس شيبا وبين خطأ الاعتقاد بأن مزية الآية تتبدى في تداخل أسلوبين:الأول يعمد إليه الشاعر برؤايته الشخصية المبتكرة والخاصة فيأتي به من خلال تشكيل جديد للمعنى فيبرز ذلك من خلال الأسلوب الذي يعتمده والثاني : يعمد إليه الشاعر برؤايته الأسلوبية المقلدة لغيره للرؤاية الأصلية».[2]

وهذا الكلام غامض لم يوضح فيه الكاتب تحليل عبد القاهر هذه الاستعارة.

ومن بين المقارنات العامة البعيدة عن الدقة العلمية والموضوعية مقارنة الكاتب بين اهتمام كل من (جون ميري) وعبد القاهر الجرجاني في التصوير الفني كالاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك، إن الاهتمام هنا غير مبرر علميا فكل البلاغيين والفلاسفة وعلماء الشعر اهتموا بموضوع الصورة بل إن الصورة كانت ميدانم المفضل بقول:«وإذا كان الأسلوب بتراكيبه الخاصة يدخل في صناعات الفن التشكيلي فإننا نلمح الحديث عن درجات الأسلوب وصفاته، حيث تدخل الصورة

---

1 ـ د/ إبراهيم خليل ، **الأسلوبية و نظرية النÒ** الطبعة الأولى المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1997 ص 49.

2ـ المرجع نفسه ص 51.

الفنية بطبيعتها التكوينية كأداة للتمايز الأسلوبي، ولهذا السبب فإن كلا من (جون ميري) وعبد القاهر الجرجاني يولي اهتماما بالصورة الفنية عامة»[1]

وعن الاستعارة يقول:«فالاستعارة بأبعادها أساس التمايز الأسلوبي عند (ميري) وهذه النظرية تعد الاستعارة عملية تركيبية تحدد درجات البراعة لدى المبدع، ويلتقي هذا الاهتمام الخاص عند (ميري) باهتمام مماثل عند عبد القاهر الجرجاني ذاته حيث يشير إلى أهمية الصورة البيانية (التشبيه والتمثيل والاستعارة»[2].

ومن بين الأغلاط التي نعثر عليها في كتب المحدثين عبارات الإسقاط كما نجد ذلك في كتاب (نحو بلاغة جديدة) للدكتور محمد منعم خفاجي والدكتور عبد العزيز شرف قولهما:«فابن رشيق القيرواني – للمثال – يطأ نفس العتبة التي وطأها الشكلانيون المعاصرون»[3] فالذي يطأ على خطأ الآخر هو المتأخر والعبارة الصحيحة ويطأ الشكلانيون المعاصرون أو عبارات أخرى مثل وتقترب آراء ابن رشيق مع آراء الشكلانيين إلى غير ذلك، إلا أننا لم نلمس أي تقارب مؤيد بالأدلة والشواهد العلمية.

ويضيف الكاتبان مقارنة أخرى وذلك في تحليل عبد القاهر للاستعارة في «اشتعل» "بينما الفضل في رأيه نابع من السياق الذي وضعت فيه كإسناد الاشتعال للرأس و تأخير (شيبا) لتنصب في آخر الجملة على التمييز ولو أننا غيرنا ترتيب الألفاظ لتغير المعنى و هذا الذي ذكره الجرجاني لا يختلف عما ذكره كولريدج في

---

1 ـ المرجع نفسه ص 103.

2ـ المرجع نفسه ص 104.

3 ـ د/ محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف ، نحو بلاغة جديدة مكتبة غريب ـ القاهرة 1980 ص 56.

حديثه عن لغة الشعر أو ما ذكره تسومسكي عن الحديث عن البنية العميقة في الجملة الواحدة».[1]

إن هذا الاستنتاج بعيد عن الصواب و هو وصف ذاتي عاطفي و يحتاج إلى الدليل العلمي، فلا علاقة لنظرية عبد القادر الجرجاني في تحليل هذه الصورة بنظرية كولرديج فالأولى نظرية في النظم والصياغة وهي من صميم البلاغة والنحو، أما الثانية فهي نظرية في فلسفة الجمال وهي نظرية في الخيال[2] وعبد القادر الجرجاني لم يتجه وجهة فلسفية في تحليل هذه الصورة البلاغية، وإنما اتجه وجهة لغوية نحوية بلاغية.

ومن بين البحوث العربية التي تطرقت إلى هذه المقارنات العقيمة والتي تذبذبت بين التأصيل والحداثة كتاب (الأسلوبية بين عبد القادر الجرجاني وجون ميري دراسة مقارنة) للدكتور شوقي علي الزهرة ولا تدري ما أساس المقارنة في هذا البحث وما هي الاعتبارات التي دفعته إلى البحث في نقاط الالتقاء فإذا تصفحنا الكتاب فلا نكاد نلمس شيئًا ذا صبغة علمية وموضوعية اللهم بعض الإشارات لبعض المفاهيم البلاغية المشتركة بين البلاغة العربية والبلاغة الأوروبية بصفة عامة إذ أن معظم الأفكار المطروحة هي عبارة عن تأويلات بعيدة في أغلب الأحيان، وربما تصادفنا بعض المقارنات التي لا أساس لها من الصحة كمقارنة الكاتب لمفهوم الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وبين (جون ميري) الذي ارتكز على تعريف (بيفون) "الأسلوب هو الرجل" والقصد من هذا أصالة الطريقة الذاتية للمؤلف.

---

1 ـ المرجع نفسه

2 ـ ينظر الفصل الأول من هذه الطروحة.

لكن الدكتور شوقي علي الزهرة يجعل الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني علاقة (بالاحتذاء) والاحتذاء هو محاولة أخذ المعنى وتشكيله في معنى جديد يقول:«جاء مصطلح الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز من خلال حديثه عن موضوع إبداع مميز هو الاحتذاء»[1] ويقول في موضع آخر:«وقد جاء الحديث عن الأسلوب من خلال هذا الجانب التطبيقي كما يعرف بالاحتذاء.»

ومن بين الترهات قولهما:«والرأي عندنا أن الدلالة اللغوية العربية للبلاغة هي المقابل الصحيح لما نسميه اليوم (بعلم الاتصال communication)».[2]

لقد حاول مؤلفا هذا الكتاب أن يربطا وظائف الاتصالية بالقيم البلاغية، وربما كانت تأويلات المؤلفين في كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عن مجال البحث البلاغي عند العرب يقول المؤلفان : «وتأسيا على ما تقدم يمكن القول أن وسائل الإعلام والاتصال بالجماهير كامتداد تكنولوجي للغة بمفهومها العام قد جاءت كامتدادات بلاغية لتعطي للبلاغة مفهوما أ5ل يرتبط بمصطلح الاتصال كما تقدم ولكن تؤثر تأثيرا اجتماعيا خطيرا»[3].

وعموما فإن الكتاب يربط العلاقة بين البلاغة ووظائف الاتصال دون تقديم شيء جديد اللهم عنوانه الذي يمكننا عده في مجال التجديد.

---

1 ـ د/ شوقي علي الزهرة ، **الأسلوب** بين **عبد القاهر الجرجاني و جون** ميري مكتبة الآداب ـ القاهرة 1992 ص 51.

2ـ المرجع نفسه ص 56.

3 ـ المرجع نفسه ص 118.

في سبيل بلاغة جديدة :

يمكننا من خلال ما سبق أن نطرح سؤالا جوهريا و فاصلا في الوقت نفسه: ما جدوى الدراسات المقارنة بين التراث العربي والدراسات الأسلوبية الحديثة ؟ ألا يجدر بنا أن نعمل على دراسة مبادئ جديدة لبلاغة جديدة ؟

نحن لسنا في حاجة إلى إسقاط الأسلوبية الحديثة بكل اتجاهاتها على البلاغة العربية، فإذا كانت الدراسات الأوروبية في ميدان الأسلوبية قد تخلت عن الكثير من المفاهيم الأسلوبية الحديثة لقصورها على معالجة الأدب من جانب، ووصول كثير من هذه النظريات والاتجاهات إلى طريق مسدود عندما اهتمت فقط بالرسالة دون ربط ذلك بالقارئ ودراسة رد فعل اتجاه هذه الرسالة.

هذه بعض الأسباب التي جعلت جيلا كاملا من الدارسين يلتفت إلى البلاغة الكلاسيكية لإحيائها بمناهج حديثة[1]

فكيف ننسب إذن للبلاغة العربية مفاهيم خاطئة قد تخلت عنها معظم البحوث والدراسات التي كتبت بأقلام أوروبية، أنا لا أشك أن ثمة تقارب في بعض المفاهيم هذا لا يعني الإسقاط و التأويل البعيد والذي لا أساس له من الصحة.

أقول نحن في حاجة إلى نظرية عامة تحيي بلاغتنا العربية وتوجهها الوجهة السليمة وترجعها إلى وضعيتها الطبيعية وتنزعها من أيدي العابثين بها.

وهنا يمكننا أن نطرح جملة من التساؤلات هي : هل مادة البلاغة العربية صالحة للتطور ؟ وأين تكمن العيوب المنهجية للبلاغة العربية ؟ وهل نحن في حاجة إلى إعادة بناء البلاغة العربية و إحيائها ؟ أم نحن في حاجة إلى وضع صياغات شكلية ؟

1 ـ ينظر الفصل السادس من هذه الأطروحة.

ما زلنا نتحدث عن قضية اللفظ والمعنى ومن هو الاتجاه الأصح أأنصار اللفظ؟ أو أنصار المعنى؟ وانقسمنا إلى مؤيد ومعارض وإلى متحيز ومتعصب، وامتلأت كتبنا بطرح القضايا الهامشية وانزلقت البحوث الحديثة إلى تيار جارف أدى با إلى المقارنات والإسقاطات وركزت على التأثيرات الوهمية من أرسطو إلى النظريات الحديثة.

محاولات تجديد البلاغة العربية :

إن من بين أهم المحاولات لتجديد الميراث البلاغي عند العرب تمثلت في أعمال متواضعة لكنها جديرة بالاحترام لإدراكها لصلب الإشكالية المطروحة ولجرأتا في طرح هذه الإشكالية ومحاولة إيجاد البدائل الممكنة لحلها وتتمثل هذه المحاولات في أعمال وطرحات سأستعرض بعضها باختصار :

1ـ أحمد حسن الزيات:

يرى أحمد حسن الزيات أن البلاغة العربية القديمة لم تلتفت إلى مفهوم الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة، فقد سكتت عنه سكوت الجاهل به لأنا كانت تعنى بالجمل وما يعرض لها في علم المعاني وبالصورة وما يتنوع منها في علم البيان، وهو يؤمن في الوقت نفسه بأن هناك بعض التصورات المفيدة في موضوع الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني، وأبي هلال العسكري وابن الأثير لكن دون أن يسقط أي نظرية حديثة إسقاطا مباشرا لذلك[1].

من بين محاولاته لتحديد البلاغة قوله : «البلاغة هي بمعناها الشامل الكامل ملكة يؤثر با صاحبها في عقول الناس وقلوبم عن طريق الكتابة أو الكلام فالتأثير

1 ـ أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة** مطبعة الرسالة مصر 1945 ص 45 -56.

في العقول عمل الموهبة المعلمة المفسرة، والتأثير في القلوب على الموهبة الجاذبة المؤثرة ومن بين هاتين الموهبتين تنشأ موهبة الإقناع».[1]

إن قراءة سريعة لهذا النص تجعلنا ندرك الخط الذي رسمه أحمد حسن الزيات للبلاغة – وإن كانت أفكاره مجرد ملاحظات عامة – وذلك من خلال الإقناع والتأثير وهو الخط التداولي الذي يعيد للبلاغة مجدها وقوتها بالتركيز على المتلقي ورد فعله اتجاه المرسلة.

2- أحمد الشايب :

يقترح أحمد الشايب منهجا جديدا لعلم البلاغة العربية يقوم على نقد تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاث لأن هذه الدراسة لا تستوجب أصول البلاغة كما يجب أن يكون، ومن ملاحظاته أنه يجب وضع علم البلاغة العربية وضعا جديدا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية، ويقترح أن يدخل باب البلاغة في بابين اثنين:

أ)-باب الأسلوب ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمل والصور والفقرات والعبارات، وذلك بالاعتماد على علوم الصوت والنفس والموسيقى، وتدخل في هذا الباب موضوعات المعاني والبيان والبديع لا على أنها علوم مستقلة.

يقول : «والبلاغة بعد ذلك أشد ما تكون صلتها بالفن الجميل لأنها في الحقيقة آخر هذه الفنون كالرسم والتصوير والموسيقى والنقش».[2]

ب)ـ ويدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعرا ونثرا فيدرس :

---

1 ـ المرجع نفسه ص 20.

2ـ أحمد الشايب **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب** مكتبة النهضة المصرية الطبعة الخامسة (د.ت) ص 37.

أصول المقالة والخطابة والرسالة والجدل والوصف والرثاء والقصة والملحمة والتمثيلية والتاريخ و التأليف، وما ذهب إليه أحمد الشايب يقترب إلى ما دعا إليه كوهن حين رأى أن الظاهرة الشعرية لا تنحصر انحصارا كليا في حدود الأدب فمن الممكن جدا السعي للبحث عن شعرية عامة تتناول الملامح المشتركة بين Pيع الموضوعات التي تثير الانفعال الشعري.[1]

وكان كل ذلك من خلال الانتقادات التي قدمها أحمد الشايب للبلاغة التقليدية،يقول: «رأينا أن البلاغة العربية انتهت في أبحاثها إلى علمين أساسيين المعاني والبيان وجعلت البديع ملحقا بما، كما لاحظنا أن مباحث هذه العلوم لا تخرج في Pلتها عن دراسة الجملة والصورة لتغذية قوة الإدراك النفسية وسنرى هنا أن موضوع البلاغة أعم من ذلك وأ5ل وانه لا حاجة لنا مطلقا إلى هذه الأسماء العلمية كالمعاني والبيان والبديع»[2]

إن هذه الآراء والأفكار وإن كانت ربما لم تأخذ مأخذ الجد من طرف الدارسين والباحثين إلا أنا حملت معها بذور التجديد، وإن لم يكن لها فضل يذكر فيكفيها فضل السبق في مجال تجديد البلاغة العربية.

3- أمين الخولي :

دعا أمين الخولي إلى دراسة فن القول وعلاقته بعلوم الفلسفة والجمال والنفس وفي رأيه تبدأ بالكلمة ثم الجملة ثم الفقرة ثم دراسة الصورة.

ويقسم دراسة الصورة إلى قسمين :

---

1 ـ جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ص10

2ـ المرجع نفسه ص 41.

أ)-صور الإيضاح المعلن كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والتجريد والقلب وأسلوب الحكيم والمبالغة وتأكيد المدح.
ب)-صور التعبير المضللة من رمز وإيماء[1].

ومن المحاولات في هذا المجال أيضا والتي ابتعدت عن المقارنة وركزت على التأصيل ما جاء في كتاب الإبلاغية في البلاغة العربية للدكتور أبو حمدان حيث ركز على البعد التداولي والإبلاغي للقضايا البلاغية محاولا تتبع منهج يقارب فيه بين ما جاء به البلاغيون وبين بعض النظريات الكبرى إلا أنه لا يعطي بدائل علمية دقيقة لدراسة الكثير من النصوص الجديدة من المنظور التداولي الإبلاغي.

لكن هذه المحاولة أيضا فيها نوع من القصور لأن البحث ركز على التأريخ للنظرية البلاغية في التراث البلاغي عند العرب.

والحق أن هذه المحاولات كلها وإن لم ترق إلى مستوى النظرية الجديدة لعلم البلاغة العربية فإنها قدمت ملامح يمكن أن نعدها أولى البذور في مجال التجديد على الإطلاق.

1 ـ أمين الخولي فن القول دار الفكر العربي القاهرة 1947.

الفصل الثاني

الصورة الأدبية وأسلوبية الانزياح

- أنموذج جان كوهن -

تمهيد:

بعد أن عرضنا في الفصل السابق المفهوم الأسلوبي للصورة الأدبيـة بصفة عامة وشاملة، تبين مدى ما أحدثته الأسلوبيات من قطيعـة مـع المفـاهيم البلاغية لاسيما المنهج والطريقة والطرح، ثم إن النصوص الجديدة المنبثقة عن أعمال كبار الشعراء والكتاب من الرومانسيين والرمزيين والسرياليين قد عجلت في هدم هذه المفاهيم واستبدلتها بمفاهيم جديدة، وكان لأسلوبيات الانزياح فضل كبير في تكريس طرحات حديثة على المستوى النظري على الخصوص.

ولعل من أكبر النظريات الأسلوبية التي نظرت للصورة في النصـف الثاني من القرن العشرين نظرية الانزياح عند **جان كوهن** **Jean cohen** ، ومع ما فيها من سلبيات ونقائص فإنا تبقى واحدة من بين أكبر النظريات التي حملت على عاتقها دراسة الصورة الأدبية مع ما يكتنفها من غموض في مرحلة حاسمة من تقدم النظريات اللسانية والشعرية الحديثة.

سنتتبع في هذا الفصل أهم معالم نظرية الانزياح من خلال كتاب **بنية اللغة الشعرية** عند **جان كوهن** وما هي الآليات البنوية واللسانية التي مكنت من وضـع هذا التصور الأسلوبي للوصول إلى تحديد الانزياح بشكل علمي دقيق للغاية.

الانزياح ومفهوم الشعر :

إن التصور الجديد لدراسة الصورة الأدبية اصطدم بتطور مفهـوم الشـعر كأحد أكبر الثورات الفكرية والفنية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثم إن تتبع مفهوم الانزياح لابد أن يبدأ من مفهوم الشعر[1] من هنـا بدأ عمل جان كوهن التنظيري للانزياح.

والسؤال الجدير بالطرح هنا هو: ما العلاقة بين الانزياح ومفهوم الشعر؟

يمكننا في البداية أن نحدد هذه العلاقة في الخرق والانحراف، لدينا من جانب خرق لقوانين الشعر ولدينا من جانب آخر خرق لقانون اللغة:

I - خرق قوانين الشعر:

يرى جان كوهن أن لفظة شعر لم يكن لها أي لبس في العصور الكلاسيكية، فقد كانت تعني الكلام الموزون المقفى،[2] وبظهور الرومانسية لم يبقى لهذا التعريف وجود فقد تحطم بظهور المفاهيم الرومانسية الداعية إلى هدم كل تلـك القيـود والقواعد والقوانين التي كانت تشكل عائقا أمام إبداع الشعراء بإطلاقهم العنـان للخيال الخلاق، فبالصورة والصورة وحدها ينفتح عالم الشعر والأحلام الجميلـة ليلقي الشاعر نفسه في أحضان الطبيعة بألوانها المنسجمة وروائحها العبقة وأنارها ووديانها بشتائها وربيعها وصيفها وخريفها، إنه عالم سحري عـالم يتمتـع فيـه الشعراء بالحرية والانطلاق، وهذه الحرية هي التي تلاشت تحت أقـدامها شـروط الوزن والقافية في بناء القصيدة، وطمست المعالم بين المنطق واللامنطق حتى لم يتبق

---

1 - ينظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري الطبعة الأولى دار تبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1986 ص 9

2 - المرجع نفسه ص 9

سوى خيط شبيه بخيط العنكبوت يفصل بين المعقول واللامعقول في شعر يصور معاناة الذات وسعيها وراء المجهول للوصول إلى حقائق النفس البشرية، وهذه الحرية نفسها هي التي ولد على يديها شعر جديد شعر العاطفة والوجدان وشعر الحرية والانطلاق.

ولعل من بين أهم المنعطفات التي واجهت تحديد الشعر تعميم المصطلح[1] على موضوعات خارج مجال الأدب، فقد أطلق على سهرة ممتعة سهرة شاعرية وهذه لوحة شاعرية وذاك منظر شاعري، وكان الأساس في ذلك كله هو الارتكاز على قاعدة فنية جمالية تتمثل في إثارة الإحساس الجمالي أو ما يطلق عليه كوهن الانفعال الشعري،[2] فكل ما يثير هذا الإحساس الجمالي فهو شاعري يوحي إلينا بكل ما تعنيه كلمة شعر من وجدان وخيال وعاطفة سامية متأججة، "ولم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود".[3]

وعليه فإن كوهن لا يعتقد أن ظاهرة الشعرية تنحصر انحصارا كليا في حدود الأدب فمن الممكن جدا السعي للبحث عن شعرية عامة تتناول الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات التي تثير هذا الانفعال الشعري.[4]

وإذا كان الأمر على هذا الحال وأن لكلمة شعر ما فتئت تتوسع في كل الموضوعات خارج الأدب، فهل ينطبق هذا أيضا على النثر الذي هو نقيض الشعر؟

فعلا إن هذا التوسع قد سبب مشكلة خطيرة للغاية وذلك مع ظهور أولى القصائد المنثورة Les poèmes en prose في القرن التاسع عشر الميلادي،[1] ومع أننا

---

1 - المرجع نفسه ص9

2 - المرجع نفسه

3- المرجع نفسه

4 - المرجع نفسه ص 10

قطع نثرية فقد عدت قصائد شعرية على أساس إثارة الانفعال الشعري والإحساس الجمالي، ويطلق جان كوهن على هذه القصيدة بالظاهرة التناقض.[2]

إن المشكلة المطروحة هنا تتعلق بالتحديد وهذا يفرض قضية إعادة تعريف القصيدة من جديد، فإذا كانت فيما مضى تعرف بالكلام الموزون المقفى فإنا اليوم تعرف باسم قواعد جديدة.

وهنا يبدأ عمل جان كوهن وذلك في تقديمه لحل يعيد به تعريف القصيدة من جديد فما هو هذا الحل؟

إن الحل الذي قدمه جان كوهن يرتكز على مبدأ التقابل بين ثنائيتين هما الشعر والنثر والمحدد الدلالي والمحدد الصوتي.[3] وفي رأيه لابد من تحديد كامل للأجزاء المتقابلة كما هو مبين في هذا الشكل[4]:

السمات الشعرية		
[illegible]	المحدد الصوتي	المحدد الدلالي
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

1 -voir les poémes d'Arthure Rimbaud

2 - المرجع السابق ص 9

3 - المرجع نفسه ص 10 و 11

4 - المرجع نفسه ص 12

ويمكننا شرح هذا الجدول فيما يلي:

1. القصيدة النثرية:

وهي التي لا تتوفر فيها العناصر الصوتية كالوزن والقافية، فهي من هذا الجانب نثر، أما العناصر الدلالية التي تحدث الانفعال الشعري والإحساس الجمالي فهي متوفرة وهي من هذا الجانب شعر وهكذا جمعت هذه القصيدة بين النثر الذي لا يعتمد على العنصر الصوتي وبين الشعر الذي يعتمد على عنصر الانفعال الشعري.

2. النثر المنظوم:

وهي القصيدة التي تعتمد على الجانب الصوتي لكنها لا تثير الانفعال الشعري، ويدخل في هذا الشعر الملحمي والشعر الدرامي والشعر التعليمي وكذا الأشعار المبتذلة.

3. الشعر الكامل:

وهو ما تحقق فيه الجانب الصوتي فهو موزون مقفى ومن جانب آخر هو شعر يثير الانفعال الشعري والإحساس الجمالي.

4. النثر الكامل:

وهو ما خلا من العناصر الصوتية ومن العناصر الدلالية فهو كلام منثور لا يحدث أي انفعال شعري ولا إحساس جمالي.

II - خرق قوانين اللغة ومفهوم الانزياح:

يعرف بيير لويس مالوس Pierre Louis Malosse الصورة البلاغية بقوله:"ترميز مبالغ فيه أي ترميز اللغة التي هي في حد ذاتها مرمزة، فهي إذن تعني شيئا يمكن التعبير عنه بطريقة غير مجزية **nonfiguré**"[1] وهي أيضا خرق إرادي لقواعد اللغة ويعلق (بيير لويس مالوس) (**Pierre Louis Malosse**)على كلمة إرادي قائلا:"إن الصورة ليست تعبيرا عاديا فهي خرق متعمد ولا يدخل في هذا المعنى الأخطاء والأغلاط العفوية فإذا قمت بخطأ ما بإبدال كلمة بأخرى فسيؤدي هذا حتما إلى تبديل المعنى، كذلك إذا لم أتمم الجملة مثلا،كل هذا خرق للقواعد لكنه لا يدخل ضمن الصورة، فالأخطاء المؤدية إلى خرق القواعد هي الأخطاء الإرادية فقط"[2].

كما لا يمكننا الكلام عن الصورة عندما يتعلق الأمر بترميز اللغة بحيث لا يمكن فهمها كما هو الشأن في اللهجات الاجتماعية **L'Argot** أو اللغة السرية، وإن كانت اللهجات الاجتماعية غالبا ما تتكون من استعمالات استعارية، وهنا لابد من الإشارة إلى قضيتين مهمتين هما: نوع القواعد المخترقة، والطريقة التي اخترقت بها هذه القواعد".[3]

وقبل التطرق إلي كل هذا يجدر بنا أن نشير أولا إلى إشكالية المصطلح وتعدده في الدراسات الأسلوبية، وفي هذا الصدد أورد الأستاذ عبد السلام

1-Pierre Louis Malosse ;introduction à la notion de figure rhétorique ;page web. : HTTP/perso.chubenternet.fr /

2 - Ibid.

3-Ibid.

المسدي[1] مجموعة من المصطلحات المختلفة مبينا أصله الفرنسي وصاحبه في الشكل الآتي:

المصطلح	أصله الفرنسي	صاحبه
الانزياح	L'écart	فاليري
التجاوز	L'abus	
الانحراف	La déviation	سبيتزر
الاختلال	La distorsion	ويليك وورين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L'infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارث
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
اللحن	L'incorrecte	
العصيان	La transgression	آراجون
التحريف	L'altération	جماعة مو

1 - ينظر عبد لاسلام المسدي الأسلوبية والأسلوب الطبعة الرابعة الرابعة دار سعاد الصباح القاهرة 1993 ص 64

المرجعية اللسانية لنظرية الانزياح عند جان كوهن

لقد كان لظهور اللسانيات كعلم قائم بذاته أثر كبير على الدراسات الأدبية واللغوية والتوجهات النقدية الحديثة، ويمكن أن نقول إن اللسانيات بالنسبة للعلوم الأدبية والبلاغية بمثابة الرياضيات في العلوم التجريبية، وذلك بفضل تبنيها لكثير من المقولات الفلسفية والمفاهيم العلمية الدقيقة وكذلك اعتمادها على مناهج علمية في حقول معرفية مختلفة في ميدان البحث والتحليل، يقول جان كوهن:"..فاللسانيات إنما أصبحت علما يوم كفت عن فرض القواعد واتجهت لرصد الوقائع، وعلى علم الجمال أن يحذو حذوها فيكتفي بالوصف دون أن يتعداه إلى الحكم."[1]

إن التأثر العميق الذي تركته اللسانيات في العلوم الإنسـانية والاجتماعيـة جعل كثيرا من المنظرين في ميدان الأسلوبيات يبحثون بعمق في طرحات وأفكـار اللسانيين الكبار ويخضعون نظرياتهم للبحث والتجريب للوصول إلى نظرية عامـة تحكم الخطاب الأدبي.

ولم تكن الأسلوبيات لتظهر لولا تقدم الأبحاث وتبلور الأفكار في ميـدان اللسانيات، ولقد عرفنا من قبل أن الأسلوبيات وإن كانت الوريث الشرعي للبلاغة إلا أنها لم تنشأ عنها وإنما انبثقت من الطرحات اللسانية لكل مـن **ولهـالم فـون هومبولدت** و**فردينان دي سوسير** في مطلع القرن العشرين مع أسلوبيات التعـبير عند **شارل بالي** وأسلوبيات الفرد عند **ليو سبيتزر.**[2]

---

1 ـ بنية اللغة الشعرية ص 18

2 ـ ينظر الفصل الرابع من هذا البحث

وهنا أطرح جملة من الأسئلة:

إلى أي مدى كان تأثير اللسانيات في أفكار كوهن في نظرية الانزياح؟ وأين يكمن التأثير؟ وكيف استطاع كوهن أن يوظف هذه الطرحات في نظريته؟

من بين أهم المرتكزات التي اعتمدها جان كوهن في نظريته انتماؤه الفكري إلى البنوية، وشعربته كلها قائمة على هذا التوجه الذي ظهر عند دي سوسير.

إن الاهتمامات الأولى عند كوهن هي البحث عن التشكيل البنوي للغة الخطاب الشعري، والبحث عن هذه البنية هو من صميم عمله ومن أجل بلوغ ذلك كان لابد عليه أن يبحث عن وسائل وإجراءات كفيلة بدراسة ما أطلق عليه بعلم الشعر، وإن كانت الكلمتان تحملان من التناقض ما يكفي بأن يعزز التعارض بينهما، غير أن هذا التعارض لا يسبب مشكلة على مستوى المنهج، فإن كان الشعر يعارض العلم كواقعة فلا يعارضه في مسألة الوصف والملاحظة العلميين.[1]

المرتكزات اللسانية في نظرية الانزياح عند جان كوهن:

إن الشيء المهم في المنهج المتبع عند جان كوهن هو تبنيه طرحات اللسانيات البنوية، وذلك لتأسيس علم للشعر يقوم على المرتكزات نفسها تقريبا، وذلك عندما تصبح اللغة عاملا مشتركا بين اللسانيات والشعرية، غير أن الفرق الذي يحدد موضوع كل علم على حده هو كيفية معالجته لهذه اللغة فإن كانت اللسانيات تتعامل مع اللغة كموضوع للدراسة فإن الشعرية تتعامل مع اللغة نفسها مرتكزة على شكل من أشكالها الخاصة، هذا الشكل الخاص ينحته الشاعر من اللغة ذاتا فالشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي.[2]

---

1 - ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 24

2 - ينظر المرجع نفسه ص 40.

وهنا يتحدد الاختلاف بين الشعرية واللسانيات مع ما بينهما من تقـاطع، فإذا كانت اللسانيات تبحث عن القوانين العامة التي تحكم الخطاب اللساني، فـإن الشعرية تبحث عن القوانين العامة التي تحكم الخطاب الشعري.

وإذا كانت اللغة عامة هي موضوع اللسانيات فإن اللغة الشـعرية بصـفة خاصة هي موضوع الشعرية.

والسؤال الذي أطرحه هنا: ما هي الاعتبارات التي جعلت كوهن يعتمـد على المفاهيم اللسانية لتأصيل نظرية جديدة في الانزياح؟

ينطلق كوهن من ملاحظة مفادها أن اللغة تنطوي على مفارقة فعند التحليل تبدو وكأنا مكونة من عناصر غير لغوية ومن أجل ذلك فلا بد من دراسة القصيدة بطريقتين الأولى لغوية والأخرى غير لغوية.[1]

وعلى هذا الأساس سيعتمد كوهن على التقابل بين الـدال والمـدلول، أي الفرق الذي يحيل إلى الآخر أو ما يطلق عليه"دلالة".

الدال والمدلول/العبارة والمحتوى:

يرى كوهن أنه لا بد من اللجوء إلى التقابل السوسيري بين الدال والمدلول أو ما يطلق عليه **يلمسليف العبارة والمحتوى**"فعلى مستوى العبارة والمحتوى يجـب أن نميز بين الشكل والمادة".[2]

ينظر **يلمسليف** إلى العلاقة الشكلية الموجودة بين التعبير اللغوي أي **الحاوي** **le contenant** وبين محتوى هذا التعبير **le contenu** ويوجه اهتمامـه إلى دراسـة شكل كل من الحاوي والمحتوى مركزا على الروابط الدائمة التي تربط بينـهما، في

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 27

2 ـ المرجع نفسه ص 27

حين يهمل مادة كل منهما، وعليه فإن العلامة اللغوية هي الوحدة الناتجة عن الوظيفة الدلالية والتي تتضمن شكل التعبير أي الحاوي وشكل المحتوى منطلقا في ذلك من مفهوم سوسير اللغة كشكل وليس كمادة.[1]

وعلبه فإن من وجهة النظر الشكلية التي طبقتها البنوية على اللغة سيطبقها كوهن على مستوى الكلام أي على مستوى الرسالة في حد ذاتها، يقول كوهن:"فالنثر والشعر يتميزان داخل لغة معينة كنمطين مختلفين من الرسائل. وعليه تتعارض رسالتان بدورهما في المادة أو في الشكل وذلك على مستويي العبارة والمحتوى معا.وسيكون الشكل وحده موضوع بحثنا عن هذا الفرق."[2]

يرى كوهن أنه لو أخذنا ثنائية: نظم - - نثر فسنجد جميع النظم نظم الشعر ترتكز على معايير تشترك كلها في استخدامها للغة إلا على الوحدات غير الدالة، أي اعتمادها على الوزن والفونيم في المقطع والقافية وهما وحدتان أصغر من المونيم، وعليه فلا يتغير شيء من دلالة الرسالة. فالوزن والقافية يبدوان كبنية فوقية لا يتعدى تأثيرها المادة الصوتية، فليس لهما إذن تأثير وظيفي على المدلول.[3]

وهنا يصل كوهن إلى قاعدة مادها أن اللغة المنظومة تطابق لذلك: نثر+موسيقى فيضاف عنصرالموسيقى إلى النثر لكن دون أن يغير شيئا من بنيته.

ويستخدم كوهن التشبيه نفسه الذي استخدمه سوسير في تشبيهه اللغة بلعبة الشطرنج[4]، فالنظم أيضا يشبه القطع المنحوتة بفنية مما يكسبها

---

1 - ينظر ميشال زكريا، الألسنية علم اللغة الحديث المبادئ والأعلام الطبعة الثانية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1980 بيروت لبنان ص 189

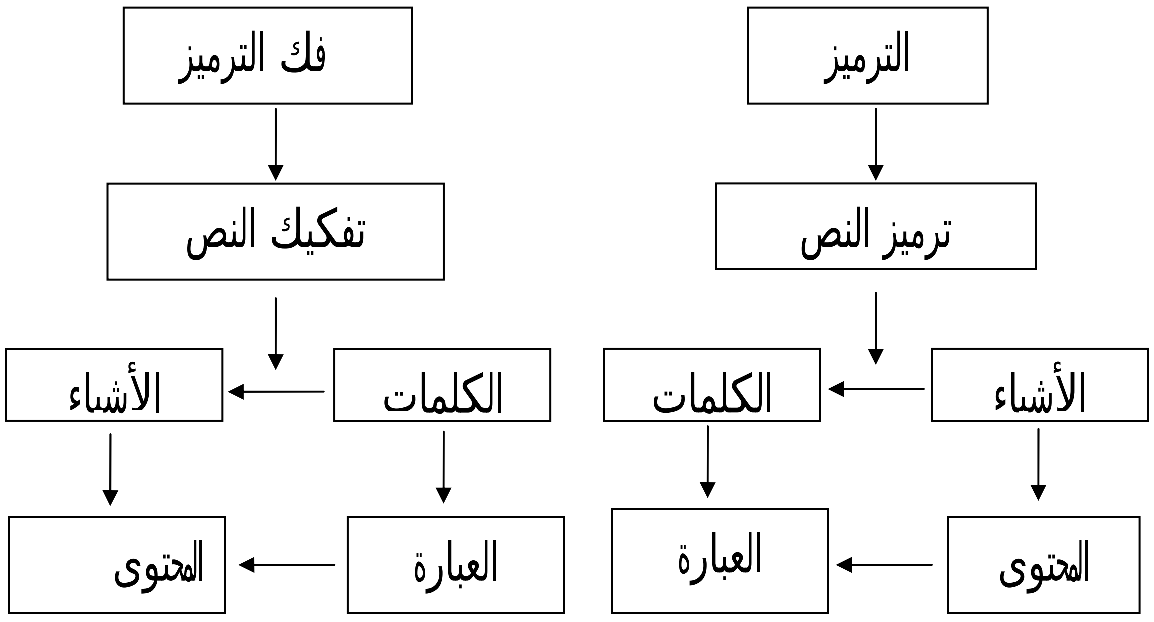
2 - بنية اللغة الشعرية ص 28

3 - ينظر المرجع نفسه ص 29

4 - ينظر سوسير محاضرات في اللسانيات العامة ص 37

قيمة Pالية خاصة ومع ذلك فلا تحدث أي تأثير في لعبة الشطرنج نفسها لا على مستوى البنية ولا على مستوى طريقة وسير اللعب.[1]

إن القصيدة إذن ما هي إلا لغة وظيفتها أن تحيل إلى المحتوى الذي يعتبر مـادة أي الجانب المستقل عن التعبير اللغوي،إن الكلمات ما هي إلا بدائل للأشياء،[2] أي أن اللغة ما هي سوى بدائل مقننة للتجربة ذاتا وحتى التواصل اللغوي يقتضي وجود عمليتين متقابلتين العملية الأولى هي الترميز والثانية هي فك الترميز فالأولى تسـير من الأشياء إلى الكلمات والثانية من الكلمات إلى الأشياء ولفهم هـذا التصـور نلاحظ الشكل الآتي:



1 - ينظر المرجع نفسه ص 29

2 - المرجع نفسه ص 32

الاستعارة بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى:

إذا كانت العبارة تقبل الانقسام إلى وحدات أصغر فإن المحتوى هو بدوره أيضا يقبل هذا الانقسام وذلك حسب مبدأ التماثل الشكلي الذي وضعه **يلمسليف** فينقسم المدلول إلى وحدات أصغر فكلمة **فرة** مثلا تحلل دلاليا إلى سمتين: **حصان + أنثى**، وهنا يرى **كوهن** أن هذا التقسيم ضروري مع أنه يحتوى حسب **أندريه مارتنيه** على ثغرة حيث أن الدال **فرة** لا يحمل صفات تمفصله كما هو الأمر مثلا لكلمة **chanteur** حيث تنقسم إلى: **chant + eur** إلا أن هذا التقسيم ضروري في فهم الاستعارة.[1]

ويثير هذا التقسيم مشكلة عندما يتعلق الأمر بالعناصر التي لا تقبل الانقسام وعليه يكون من قبيل المستحيل استعمالها استعمالا استعاريا، فكلمة **ثعلب** مثلا لم تكن لتعني **محتال** لولا أن الاحتيال كان في ذهن المستعملين و على هذا الأساس يكون تحليل المدلول للكلمة: **ثعلب** + **محتال**، أما الكلمات الدالة على الألوان فهي تشكل العناصر الأخيرة في الدلالة والتي لا يمكن تقسيمها إلى عناصر أدنى وهنا تكمن المشكلة كهذه الاستعارات مثلا: "الأفكار السوداء"و" النظرة الوردية للحياة" وإذا كان الأمر متعذرا للبحث عن تعديل لهذه الاستعارات في الداخل فعلى مستوى إمكانية البحث عنه خارج المدلول.[2]

فإذا كان اللون غير قابل للتفكيك فإن تغير المعنى واستبداله لا يمكن بحال من الأحوال أن يمس صفاته الداخلية والتأثير الذاتي المترتب عن اللون لا يمثل سمة مميزة دلاليا فهناك مسافة فاصلة بين مدلول **أزرق** مثلا وبين الانطباع الذاتي الذي يتركه هذا اللون في النفس فعبارة **الأذان الأزرق** بالنسبة إلى كوهن استعارة من الدرجة

---

1 ـ ينظر كوهن بنية اللغة الشعرية ص 121

2 ـ ينظر كوهن بنية اللغة الشعرية ص 124

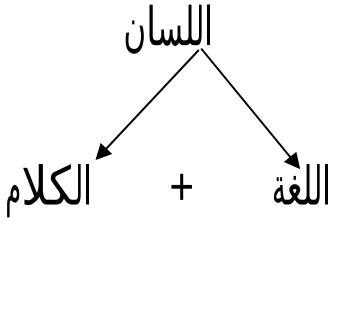
الثانية يقول:"ونحن نميز بالتالي بين درجتين في الاستعارة ونميز تبعا لـذلك بـين درجتين من المنافرة وذلك بحسب المنافرة بين المدلولين".[1]

فالاستعارة صورة تتحقق على المستوى الاستبدالي لا على المستوى السياقي، أي أننا بصدد استبدال للمعنى حيث لا يكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقـانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلولا معينا بل يلجأ إلى تفكيك ثان للوصول إلى المعنى الثاني، وعليه فالاستعارة لا تتحقق في المعنى لأول بل في المعنى الثاني وذلـك بسبب الخرق الذي يشكل منافرة ، وبفضل المعـنى الثـاني تسـتعاد الملاءمـة، فالاستعارة هنا تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة.[2]

اللغة والكلام:

يعتبر التقابل الذي أجراه (سوسير) بين اللغة Langue والكلام Parole من بين أهم طرحات اللسانيات البنوية التي أحدثت ثورة في مجال الدراسات اللغوية، حينما دعا (سوسير) إلى ضرورة النظر إلى اللغة بوصفها نظاما مـن العلامـات ، واللسانيات نفسها ما هي سوى جزء من علم كبير هو السميولوجيا الذي يدرس Pيع العلامات في صدر الحياة الاجتماعية.[3]

لقد ميز سوسير في تقابله بين ثلاثة عناصـر:اللسـان Langage واللغـة Langue والكلام Parole كما هو مبين في هذا الشكل:



1 ـ كوهن ص 124

2 ـ المرجع نفسه ص109

3 ـ ينظر سوسير محاضرات في اللسانيات العامة ترPة يوسف غازي ص 27

فاللغة هي تلك الآثار المرتسمة في الدماغ وخاضعة لمجموعة الأفراد الذين ينتمون إلى مجتمع واحد، أما خاصية الكلام فهي خاضعة لحرية الإنسان، لذا نجد سوسير يفرق في التركيب بين واقعة اللغة التي هي عبارة عن علامات الاستعمال الجمعي وبين واقعة الكلام الخاضعة للحرية الشخصية.[1]

الاستعمال والمعيار:

لقد ركز سوسير على مبدإ التقابل بين المعيار والاستعمال في ثنايا حديثه عن اللغة والكلام فالمعيار هو تلك المجموعة من الآثار المرتسمة في أذهان الأفراد المنتمين إلى مجتمع ما على شكل معجم تقريبا،[2] أما الاستعمال فهو متمثل في الكلام وهو بدوره خاضع لحرية الفرد.

فالمعيار يرتكز على السنن والقواعد المتعارف عليها في المجتمع بشتى شرائحه.[3]

وعلى هذا الأساس فتح المجال أمام الدراسات الأسلوبية لتحديد معيار الانزياح، من هناكان الإستطيقيون الشكلانيون أمثال (شلوفسكي) و(تينيانوف) منذ زمن يقولون بانتساب المتعة المستخلصة من الأدوات الفنية إلى الشعور، بالبعد عن المعيار واعتبروا الانحراف عن الاستعمال اللغوي العام واحدا من العناصر الجوهرية لهذه الخاصية، بحيث تدرك اللغة الشعرية ضد أرضية الخطاب العادي، وبقدر رسوخ المعيار في وعينا بقدر ما نستطيع أن ندرك انحراف الشاعر عن المعيار.[4]

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص151

2 - ينظر سوسير محاضرات في اللسانيات العامة ص 32

2- voir Greimas et Courtés Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage Tome II page 256

4 - ينظر فيكتور إيرلينخ، الشكلانية الروسية ترجمة الولي محمد الطبعة الأولى المركز الثقافي العربي 2000 ص 103

المحور الاستبدالي والمحور السياقي:

من المرتكزات اللسانية التي اعتمد عليها كوهن التقابل السوسيري بين المحور الاستبدالي والمحور السياقي، وذلك في معرض حديثه عن الاستعارة التي يرى بأنها صورة تتحقق على المستوى الاستبدالي، في حين أن الأنماط الأخرى كالقافية والحذف والنعت والتقديم والتأخير فهي انزياحات تتم على المستوى السياقي.[1]

فالاستعارة صورة تتحقق على المستوى الاستبدالي لا على المستوى السياقي، أي أننا بصدد استبدال للمعنى حيث لا يكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلولا معينا بل يلجأ إلى تفكيك ثان للوصول إلى المعنى الثاني، وعليه فالاستعارة لا تتحقق في المعنى لأول بل في المعنى الثاني وذلك بسبب الخرق الذي يشكل منافرة ، وبفضل المعنى الثاني تستعاد الملاءمة، فالاستعارة هنا تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة.[2]

وبهذا التحليل يتوصل كوهن إلى نتيجة مفادها وجود انزياحين متكاملين لكنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه "فالمنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام إنما تتحقق على المستوى السياقي والاستعارة خرق لقانون اللغة إنما تتحقق في المستوى الاستبدالي، هناك نوع من هيمنة الكلام على اللغة، فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسينومتكاملين".[3]

وانطلاقا من هذه المرتكزات اللسانية بنى كوهن نظريته وذلك على جملة من التقابلات هي:

1 - المرجع نفسه ص111

2 - المرجع نفسه ص109

3 - المرجع نفسه ص109

1 - المعيار والانزياح:

لقد حدد كوهن منذ البداية معيار الانزياح وذلك في مقابلته النثر بالشـعر، جاعلا من النثر معيارا تكون القصيدة انزياحا عنه.[1]

فالأسلوب وإن كان يحمل خصوصية صاحبه إلا أنه من الممكن توسـيع مفهومـه كما نظر إليه الكلاسيكيون، فيفترض كوهن لذلك فرضية مفادها وجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا برغم كل الاختلافـات الفرديـة الناجمـة عـن خصوصية ما، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار.

ويتوصل إلى تحديد هذا الثابت في النظم الذي يعتبره انزياحا مقننا أو قانونا للانزياح بالنسبة إلى المعيار الصوتي الموجود في اللغة المستعملة،فالنظم يشكل خرقا لقواعد تأليف الكلام لكنه خرق مقنن، لذا يعتبره كوهن تقعيدا للخـروج عـن قواعد الكلام.[2] وعلى المستوى الدلالي هناك قانون للانزياح مواز غير أنه وإن يكن مقننا بنفس الصرامة إلا أنه يظل موجودا.

ويمكننا توضيح ذلك فيما يلي:

المعيار	الانزياح	خرق القانون
اللغة المستعملة	النظم	الصوتي
النثر	الشعر	الدلالي

---

1 - ينظر كوهن بنية اللغة الشعرية ص 15

2 - ينظر المرجع نفسه ص 102

ولإثبات صحة فرضيته لجأ كوهن إلى الإحصاء عن طريق الموازنة بين مجموعة من الشعراء من مذاهب أدبية مختلفة حصرها في المـذهب الكلاسـيكي والمـذهب الرومنسي والمذهب الرمزي، مركزا على ثلاثة أدباء من كل عصر:[1]

- كورني، راسين، موليير في المذهب الكلاسيكي.
- لامرتين، هيكو، فينيي في المذهب الرومنسي.
- رامبو، فيرلين، ملارمي في المذهب الرمزي.

2 - الأسلوب والانزياح: الشعرية هي علم الأسلوب الشعري

لقد اعتبر الأسلوب دوما انحراف على القاعدة، **ومادام** الأسلوب مـرتبط بأداءات الكلام حسب الطرح السوسيري فإنه يتمسك بميزات الفرديـة والذاتيـة وعليه فكل أسلوب نتفرد يدل على الشخصية الذاتية للفرد كما عبر عـن ذلـك **بيفون**:"الأسلوب هو الشخص Le Style c'est l'homme"[2].

ولهذا اعتبر الأسلوب دائما انزياحا فرديا لمعيار ما.[3]

3 - الشعر والنثر:

ينطلق كوهن من فرضية مفادها أن الفرق بين الشعر والنثر كمي لا نـوعي[4] أي على مستوى كثرة الانزياحات التي تميز الشعر عن النثر، ولإثبات صحة فرضيته يوازن كوهن بين قطعةمن النثر الروائي لـ **شـاتوبريان Chateaubrian** وبعـض صنف ضمن القصائد النثرية فلا يجد فرقا واضحا بينهما والحدود الفاصلة بينها هي

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص 20

2 - المرجع نفسه ص 16

3 - المرجع نفسه ص 15

4 - المرجع نفسه ص 23

دائما ملتبسة، وكثيرا ما يستعمل الجنسان أنماطا واحدة من الانزياح والفرق الوحيد هو العامل الكمي لا النوعي.

ويمثل كوهن الأسلوب في شكل خط مستقيم طرفاه الشعر والنثر، فالقطب النثري خال تماما من الانزياح أما القطب الشعري فيصل فيه الانزياح إلى أقصى درجاته[1]، ويمكننا توضيح ذلك في الشكل الآتي:

مبدأ حرية الكلام وقابلية الفهم:

ينطلق كوهن من قول سوسير:"ما يميز الكلام هو حرية التأليف"[2]ومن ملاحظات ياكبسون حول مجال حرية المتكلم، إن هذه الحرية مقيدة على مستوى إنتاج الكلمات بواسطة الفونيمات،لكن هذه الحرية تصبح أكثر اتساعا على مستوى إنتاج الجمل بواسطة الكلمات.[3]

وهكذا كلما اتسع مجال الكلام كان ذلك على حساب القواعد أي أن هذه الحرية ستقوم على هدم القواعد والقوانين التي تحكم منطق اللغة، ولأجل ذلك يرى كوهن أنه لا من شيء يقابل هذا التوسع على مستوى الانزياح، هذا الشيء هو القابلية للفهم فالخطاب اللساني وضع من أجل التواصل وبالفهم وحده يتم هذا التواصل و إلا فستفقد اللغة هذه الخاصية الإنسانية والاجتماعية، إن الأفراد لا

1 - المرجع نفسه ص 23

2 - جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 102

3 - المرجع نفسه ص 101

يعيشون في علب مغلقة منفردة ومنعزلة وإنما يعيشون في مجتمع متماسك تلعب فيه اللغة الدور الرئيس يفي إقامة التواصل والترابط، وعلى هذا الأساس وضع كـوهن هذا التقابل بين حرية المتكلم وبين القابلية للفهم.

ونفهم من هذا أن كوهن قد أولى بعضا من الاهتمام للمتلقـي وإن كـان خصومه قد وجهوا إليه انتقادات بخصوص تميشه له. إن هذه الانتقادات في نظري لها جانب من التعسف حقيقة أن أسلوبيات الانزياح قد ركزت على البنية وهـذا من صميم المنهج غير أن هذا لم يمنع كوهن إلى الالتفاة إلى مقولة المتلقي إلا أنه لم يبحث في آليات التلقي لكنه في المقابل كلن حريصا على البحث على الآليات التي تجعل المرسلة اللغوية قابلة للفهم والإدراك.

يقول كوهن متحفظا على طرح ياكبسون الـداعي إلى حريـة الكـلام والتأليف:"..ومع ذلك فإن مبدأ الحرية هذا يتطلب نوعا من التعديل، يستطيع كل واحد أن يقول ما يشاء شريطة أن يفهمه المخاطب، إن اللغة تواصل ويستحيل أن نوصل شيئا إذا لم يكن الخطاب مفهوما، ينبغي للخطاب أي خطـاب أن يكـون قابلا للفهم تلك هي البديهة الأساسية لواعد الكلام..وقابلية الفهم هنـا ينبغـي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي ولذلك لا يكفي احتـرام قواعد اللغة بل ينبغي فوق ذلك أن يكون تفكيك الرسالة ممكنا وهذا بالذات مـا جعل حرية الكلام خاضعة لمجموعة من القيود التي تتجسد في مجموعة من قواعـد القانون.".[1]

ويضرب (كوهن) مثالا ليوضح وجهة نظره هذه بالجملـة الاتيـة:محـارة السنغال ستأكل الخبز الثلاثي اللون، ويتوصل إلى أن هذه الجملة ليست شعرية إلا بقدر ما يُقرِّرُ سلفا خلطها بغير المعقول،ولذا فإن هناك فارقا بين الحالتين، فلدينا من جانب جملة شعرية ومن جانب آخر جملة غير قابلة للفهم أو مـا يطلـق عليهـا

1 ـ جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 102.

(كوهن) الجملة غير المعقولة، وهتان الجملتان تمثلان المنافرة نفسها غير أن المنـافرة قابلة للنفي في الجملة العرية ومتعذرة في الثانية،وعليه فهما لا تشابان من الناحيـة البنية إلا سلبا أي أي بقدر ما تخرقان القانون، ومن هنا فالجملة غير المعقولة تفتقر إلى اللحظة الثانية.[1]

فللشعر كما يقول (كوهن) نقيضان هما النثر وغير المعقول فالأول ينقاد لمبدأ المطابقة والثاني يتمرد على الاثنين معا.[2]

القواعد الدلالية والانزياح:

إن الملاحظات الأولى حول الشعر والنثر والكلام والقابلية للفهم كشـف عن تقابل جديد هو القواعد الدلالية والانزياح، حيث يعتبر كل خـرق لهـذه القواعد انزياحا،

وينطلق كوهن في البرهنة على ذلك من خلال علاقة التركيب بالدلالـة فيقول:"إنه لمن قبيل المحال صياغة جملة اعتمادا على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة واحتمال تركيب جملة بأخذ الكلمات صدفة من المعجم ووضـع بعضها لإلى جانب بعض"[3].

وعليه فإن الجملة حتى تصبح ذات معنى مدرك ومفهوم ينبغي أن تخضع لجملة من القوانين والقواعد، ويميز كوهن بين نوعين من القوانين:

1. نوع يمتاز بالاطراد ويخضع للقوانين.
2. نوع لا يخضع للقواعد ولكنهها موجودة.

---

1 ـ ينظرالمرجع نفسه ص193

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص204

3 ـ جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 102

وهكذا يبدأ عمل كوهن من البحث عن إثبات قانون يحكم النوع الثاني.[1]

عندما تناول كوهن مثال **برسون** :"الفيلة تجرها الخيـول" ومثـال تشومسـكي "الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بعنف" لاحظ أن الجملتين صحيحتين من حيث التركيب غير صحيحتين من حيث المعنى والدلالة وهذا ما يتعارض مـع المنطـق فالكلام لا بد أن يكون معقولا أو ما يطلق عليه كوهن بديهة قابلية الفهم، ويمكننا تمييز هذا الإجراء فيما يلي:

1. صياغة تركيبية تخضع للقواعد النحوية ذات الطبيعة الصورية أي أننا تبقى من حيث الناحية الصورية صحيحة ما دامت كل سلسلة كلامية متفقة مع السياق الذي يجوزه النحو.
2. معنى يخضع لقواعد دلالية مرتبطة بقابلية الفهم ويبقى المعنى مدركا مـا لم يتعارض مع المنطق والمعقول.

وعلى هذا الأساس يفرق كوهن بين الجمل الكاذبة والجمل غير المعقولة إذ أن هذا الفرق هو فرق دلالي وهنا نلاحظ أن كوهن يوجه نقدا ضمنيا إلى ياكبسون عندما ذهب إلى الاعتقاد بأن الجمل تكون ذات معنى إذا استطعنا إخضـاعها لاختبـار الصدق[2]، أما كوهن فيرى أنه لا بد أن نفرق بين الجمل الكاذبة والجمـل غـير المعقولة وعليه فالجمل الكاذبة يمكن أن تكون صادقة إذ أن المسند فيها يعتـبر مـا يمكن إسناده إلى المسند إليه، أما الجمل غير المعقولة فإننا لا يمكن أن تكون صادقة للسبب العكسي، ففي الحالة الأولى نحن بصدد ملاءمة بين المسند والمسند إليه أمـا في الحالة الثانية فيتعلق الأمر بمنافرة إسنادية.[3]

---

1 ـ المرجع نفسه ص 102

2 ـ جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 103

3 ـ المرجع نفسه ص 104

إن المنافرة هذه هي التي تكون على مستوى خرق قانون اللغة كما نلاحظ في الجملة: **الشجرة ŐمÈ** فهذه الجملة ليست نحوية إلا في مستواها العـام أي في المستوى التركيبي فهي مطابقة للصياغة التركيبية التالية: ج إ + ج ف أما من حيث الدلالة فهي غير صحيحة وهذا ما يدعوه تشومسكي درجات النحوية.

الانزياح والصورة الشعرية:

الانزياح والاستعارة:

لقد نالت الاستعارة حيزا كبيرا في نظرية الانزياح عند كـوهن، وذلـك لمكانتها المتميزة التي تحتلها بين الأنواع الأخرى من الصور، ولذا يصفها كـوهن بأنا "المستوى الثاني لكل صورة اللحظة الثانية لآلية تظل هـي نفسـها في كـل مكان"[1]فالاستعارة هي الخاصية الأساسية للغة الشعرية، فإذا كان النثر منطق القياس فإن الشعر هو منطق الاستعارة كما عبر عن ذلك **كلوديل**[2]لقد ربط كوهن بـين الصورة الشعرية وبين الانزياح وذلك عندما ميز بين حالتين للانزياح:

الأوБ: ويدخل تحت هذا النوع المنافرة الإسنادية وهي تلك التي تتم بين المسـند والمسند إليه، فالملاءمة تقتضي عدم التنافر بينهما غير أن ما يحدث في خرق القانون النحوي يؤدي إلى الانزياح ويعيطنا كوهن مثالا على ذلك فلو قلنا مثلا: الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فنجد أن الذئب لا يدخل في فئة الإنسان ولو استبدلنا كلمـة ذئب بشرير فسرعان ما سيزول هذا التنافر ويكون الاستبدال على المحور التعـاقبي كما هو مبين في هذا الشكل:

---

1 - كوهن ص111

2 - كوهن ص 108

الإنسان **Æëíæ** لأخيه الإنسان : **المدلول 1**

الإنسان **شرير** لأخيه الإنسان : **المدلول 2**

فالصورة بذا الشكل هي:عبارة عن مستويين متعاكسين متكاملين حيث إذا اقتصرنا على المعنى الأول فهذا سيجعل الكلمة منافرة ولن تتم الملاءمـة إلا بعـد استعادة المعنى الثاني وهنا تتدخل الاستعارة لنفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة، وعلى هذا الأساس فالمنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام وهي تتحقق على المسـتوى السياقي، أما الاستعارة فهي خرق لقانون اللغـة وهـي تتحقـق في المسـتوى الاستبدالي[1] كما هو مبين في هذا الشكل:

الدال

المدلول 1 ——/—— المنافرة

المدلول 2 ———— الملاءمة

وهنا يربط كون بين نفي الانزياح والقابلية للفهم يريد أن يبحث في قانون للانزياح تصبح به الجملة مباحة ولكنها معقولة وقابلة للفهم مهما بلغـة درجـة انزياحها مادامت لدينا مدلولات ثانية مقننة بالمعقول يقول كوهن:"...وفي غيـاب

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص109

دليل خاص، يبقى القانون القائم هو القانون المستعمل. فإذا كانت الجملة لا تتفق مع هذا القانون فإننا إما أن تصحح باستبدال المعنى وإما أن يدفع بـها خـارج اللغـة باعتبارها Pلة غير معقولة.ينبغي لكل قول جديد أن يقدم قرائن تبرهن علـى هـذا الانفلات".[1]

إن المنافرة هنا تحسب على الأشياء لا على الكلمات أي لابـد أن تكـون هناك قرائن من صلب الحياة الاجتماعية فالأعراف الاجتماعية عادة ما تحدد سياقات الأداء الكلامي أو ما يطلق عليه موقف الخطاب.[2]

1 ـ المرجع نفسه ص 112

2- voir Jean Dubois; Dictionaire de linguistique matière discours situationnel page..

درجات الانزياح:

يستهل (جون كهن) حديثه في هذا المستوى من الانزياح بتحليـل عبـارة لـ (ستيفان مالارمي): الأذان **الأزرâ** ويتساءل حول إمكانية تفكيك المدلول إلى أصغر وحدة ممكنة أو ما يطلق عليها بالدلالة البسيطة على غرار المثال الآتي:

فإذا كانت فرس تحلل وتفكك إلى مدلولات أصغر فإن كلمة حصان هي بدورها تحلل بالطريقة عينها كما هو في الشكل الآتي:

فرâ = حصان + مؤنث

↓

حيوان

↓

ثديي

↓

ذو حوافر

↓

أليف

وبذه لطريقة نصل إلى العناصر غير القابلة للتفكيك ويسميها (كوهن) الذرات الدلالية.[1]

فهل يمكننا تفكيك كلمة أزرق إلى عناصر أصغر؟

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص123

إنه من المتعذر تماما الوصول إلى مثل هذا التفكيك ذلك أن الكلمات الدالة على اللون تشكل العناصر الأخيرة في الدلالة، وعليه فإنه يستحيل علينا العثور على تعليل لمثل هذه الاستعارات أو ما يجري مجراها كـ :**الأفكار السوداء و النظـرة الوردية للحياة،** في الداخل لذا يلجأ (كوهن) للبحث عنه خارج المدلول.[1]

يحيلنا (كوهن) إلى ما يسمى في علم النفس بتجاوب الحواس، وذلـك لمـا توحيه لنا الألوان من تداعيات نفسية ومن انطباعات ذاتية فهذه قيم ذات طبيعـة شخصية خالصة، وعليه فلا يمكن اتخاذها عنصرا مكونا لمدلول كلمة أزرق لأنـا ليست سمة مميزة دلاليا.[2]

وعليه فإن جان كوهن يميز بين درجتين من الانزياح على أساس تفكيـك المدلولات، فإذا كانت المدلولات تقبل التقسيم والتفكيك إلى مـدلولات أصـغر فالعلاقة داخلية والمنافرة من الدرجة الأولى، أما إذا كانت المدلولات لا تقبل ذلك فالعلاقة خارجية والمنافرة من الدرجة الثانية، يقول (كوهن) في ذلك:"ونحن نميـز بالتالي بين درجتين في الاستعارة، ونميز، تبعا لذلك بين درجتين من المنافرة، وذلك حسب العلاقة بين المدلولين.إن المنافرة تكون من الدرجة الأولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الرجة الثانية، إذا كانت العلاقة خارجية".[3]

وبعبارة أخرى فإنه إذا تعلق الأمر بالجمل المركبة من مسند ومسـند إليـه فالانزياح من الدرجة الأولى وذلك عندما يقع تنافر بينهما ومـن الأمثلـة الـتي ذكرها: **الإنسان ÆÈíá لأخيه الإنسان**.بحيث تكون العلاقة هنا داخلية.

أما إذا تعلق الأمر بالتنافر الحاصل بين النعت والمنعوت فالانزياح من الدرجة الثانية مثل: الدقات **الناقوسية الزرقاء** والعلاقة هنا خارجية.

---

1 ـ ينظر المرجع السابق ص 123- 124

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 124

3 ـ كوهن بنية اللغة الشعرية ص 125

مفهوم المسافة في الانزياح:

إن القضية التي يطرحها (كوهن) هنا تعلق بالمسافة الفاصلة بين المدلولات، فمثلا هناك فرق شاسع بين المدلول أزرق كلون ذو طبيعة موضوعية وبين التداعيات النفسية والانطباعات الذاتية التي يتركها هذا اللون في نفوسنا، بينما نجد المسافة بين محتال وثعلب هي مسافة قريبة.[1]

وهنا تتطابق رؤية كوهن مع التفريق الذي قدمه (أدانك) بين الاستعارة الوجدانية والاستعارة التفسيرية غير أن الاختلاف الوحيد يكمن في الفارق الكيفي عند (أدانك) والفارق الكمي عند (كوهن) وهذا يشبه إلى حد بعيد ما كانت البلاغة القديمة تسميه الاستعارة البعيدة والاستعارة القريبة.[2]

وقد مر بنا أن البلاغة العربية شددت على أن لا تكون الاستعارات والتشبيهات بعيدة ولا تكون قريبة.[3]

ويستوقفني هنا تحليل قدمه عبد القاهر الجرجاني لهذه المسألة قائلا:" ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن لم ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلي إلا بعد التأمل في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها، نحو أن يشبه الشيء بالشيء في هيئة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئة

---

1 - ينظر المرجع السابق ص 124

2 - ينظر المرجع نفسه ص 125

3 - ينظر الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الأطروحة.

والهيئة، والهيئة مجردة من الجسم وما فيه من اللون وغيره من الأوصاف، كما فعـل ابن المعتز في التشبيه حين قال:

وكأن البرق مصحف قار فانطباقا مرة وانفتاحـا

لم ينظر من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التي تجدها العين له عن انبساط يعقبه انضمام، ثم فكر في نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيها أشبه بـها فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة في المصحف إذا جعل يفتحـه مرة ويطبقه أخرى... فمجموع الأمرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن، ورق وظرف".[1]

وخلال هذا النص نلاحظ أمرا مفاده أن عبد القاهر الجرجاني نظر إلى مسألة المسافة من الجانب الكيفي لا الجانب الكمي فقد اعتبر هذا التشبيه صورة جمعت بين متناقضين والفارق الكيفي وحده هو الذي جعل منها تشبيها مقبولا وإن كان الفارق الكمي يظل موجودا.

ويمكننا من خلال ما سبق أن نقول بأن نظرية الانزياح قد كشفت بعـض الغموض الذي ظل يكتنف الصورة الأدبية منذ زمن، وإن كانت هذه النظريـة لا تخلو من عيوب في مرحلة وجدت فيها الدراسات الأسـلوبية نفسـها في طريـق مسدود ممهدتا في ذلك الطريق لعودة البلاغة من جديد.

غير أن بعض الباحثين حاولوا إيجاد مخرج للدراسات الأسلوبية مستفيدين بذلك من الأخطاء التي وجدت نفسها مقحمة فيها.

سنتطرق لبعض الانتقادات التي وجهت لأسلوبية الانزياح ثم نتناول أنموذجا لـ (**برند شبلنر**) في مقترحه لبديل أسلوبي جديد.

1 - عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 115

الانتقادات الموجهة إلى أسلوبية الانزياح

على الرغم من الانتشار الواسع والنجاح الباهر الذي حققته أسلوبية الانزياح، إلا أنها لم تسلم من النقد، حيث واجهتها اعتراضات شديدة واصطدمت بعنف بكثير من الأفكار المناهضة لها، ودارت معظم الانتقادات حول المعيار والأسلوب وعلاقتهما بالنص والقارئ، كما أشارت هذه الانتقادات إلى الخطورة المتمثلة في وصف الأعمال الفنية اللغوية وكذا باقي الإبداعات المختلفة بالشذوذ وبالخروج على النظام.[1] ومن بين أهم الاعتراضات والانتقادات[2]:

1. أسلوبية الانزياح لا تنطبق على كل النصوص بحيث توجد نصوص لا تنحرف عن المعيار وهي تلك النصوص التي يطلق عليها **رولان بارت** الواقعة في الدرجة الصفر.
2. أن تطبيق نظرية الانزياح لا يكون إلا على الأسلوب الشديد الحساسية في المجال الأدبي وعلى التجارب الشعرية ذات اللغة الخاصة فقط ولا يمكننا تطبيقها على النصوص ذات الأساليب العادية.
3. الاهتمام بالجزء غير العادي من النص في ملاحظة الصفات الأسلوبية وإهمال النص كله وتراكيبه المتعددة.
4. إن تصور الأسلوب على أنه انحراف صالح لأن يكون وسيلة منهجية ولا يمكن أن نتخذه أساسا لنظرية أسلوبية.
5. اقتباس الجمل الفردية في المناقشات الأسلوبية اللغوية من القصائد الحديثة وإطلاق صفة الانحراف عليها.

---

1 - - ينظر برند شبلنر ، علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاب الله الطبعة الأولى الدار الفنية للنشر والتوزيع - الرياض - 1987 ص72.

2 - ينظر المرجع نفسه من ص 72 إلى ص 74

6. تناول الحالات الخاصة التي لها أهمية دون وجود ترابط كلي بينـها وبـين النص.

7. عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدا مباشرا ودقيقا.

8. إهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ.

9. عدم الأخذ بعين الاعتبار احتمال وجود انزياحات غير ذات أثـر أسـلوبي كالأخطاء النحوية مثلا ،وبالعكس وجود الأثر الأسلوبي لدى القارئ دون وجود الانزياح.[1]

إن تصورا لأسلوبية الانزياح من هذا القبيل يجعلنا نميز بين أمرين أساسيين هما :

1 - أن أسلوبية الانزياح تعتمد بالدرجة الأولى على المفاهيم اللسانية إذ أنها تمثـل الاتجاه اللساني للأسلوبيات وعليه فإن أول مفهوم لساني ارتكز عليه (جان كوهن) هو مفهوم المعيار و الانزياح.

2 - إن أسلوبية الانزياح هي أسلوبية بنوية لا تهتم بالكاتب ولا بالقارئ.

---

1 - ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيائي لتحليل النص ترجمة د/ محمد العمري دار إفريقيا الشرق المغرب 1999 ص 58.

ألوǽǯ (برند شيبلنر):

الانتقادات التي وجهت للأسلوبية عامة:

تكمن أهم الاعتراضات الموجهة ضد التصورات الأسلوبية كون هذه الأخيرة لم تكن كافية وشاملة ودراستها للأسلوب جزئية وفرعية، وعليه ينبغي أن ينظر إلى الأسلوب[1]:

على أنه ظواهر معينة في نص ما.

1. يقصد إنتاجه في ميدان الإبداع الفني.
2. أن يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره على القارئ.

ولهذا فإن كل الاتجاهات الأسلوبية كانت إما نظرية أسلوبية نصية داخلية وإما نظرية أسلوبية تتعلق بالإنتاج وإما أسلوبيات التلقي.ومن هنا فإن عنصر الأسلوب لا يمكننا تجريده من النص ولا من المؤلف ولا من المتلقي.[2]

إن أسلوبية (بالي) نظرت إلى الأسلوب من وجهة التعبيرية أي علاقة الفكر بالتعبير وهذا جانب جزئي في الدراسة الأسلوبية كما يعني إقصاء (بالي) للغة الأدبية من الدراسة الأسلوبية عبارة عن تضييق مجال هذه الدراسة وجعلها مركزة في وقائع التعبير.

كما أن أسلوبية (سبيتزر)غرقت في الدراسة النفسية وتتبع سير الأدباء وتفسير الواقعة الأسلوبية عن طريق اللاوعي وهذه أيضا دراسة أوصلت المؤلف إلى طريق مسدود اضطره إلى تبني الطرحات البنوية وهذه الأخيرة أيضا لم تركز إلا على جانب واحد هو النص.

---

1 ـ ينظر بيرند شبلنر علم اللغة والدراسات الأدبية ص105

2 ـ المرجع نفسه ص105.

من أجل هذا كله قامت عدت محاولات للخروج من المأزق المنهجي الذي وصلت إليه الأسلوبيات، فهل ينبغي عليها أن تدرس الظاهرة الأسلوبية من النواحي الثلاث كلها؟ أي تكون النظرية الأسلوبية عامة؟ وإذا صار الأمر كذلك فهل يمكن توسيع مجالات تطبيقها؟ وإذا كان الأمر غير ذلك فهل يعني هذا أنه حان زوالها؟ وما الشيء الذي سيحل محلها؟

إن هذه لأسئلة محيرة للغاية خاصة وأن الطرحات الجديدة قد أعطت بعض البدائل النظرية المتباينة فهل نعمل على توسيع مجال دراسة الأسلوبيات؟ أم نعمل على بلاغة جديدة تدرس كافة أشكال الخطاب؟

RJجابة على هذه الأسئلة سنتناول مقترح (يرند شبلنر) وهو في سبيل نظرية أسلوبية شاملة.

مقترح (يرند شبلنر):

يحاول (يرند شبلنر) أن يرسم ملامح نظرية أسلوبية شاملة وتقوم على أسس لغوية وأخرى اتصالية نظرية على أن تفي هذه النظرية بالمطالب الأدبية بحيث تسمح بوصف أسلوب النص على أنه ظاهرة تتحدد وتتغير تاريخيا ومتمسكة بالتصورات الأسلوبية السابقة.يقول (شبلنر):"..آن الأوان أن نحاول القيام بعمل تركيبة للنظرية من وجهات نظر محددة، ونقترح لذلك مراعاة الجوانب الجديدة داخل النظرية الأسلوبية".[1]

يقترح (يرند شبلنر) ثلاثة نماذج لهذه النظرية هي:

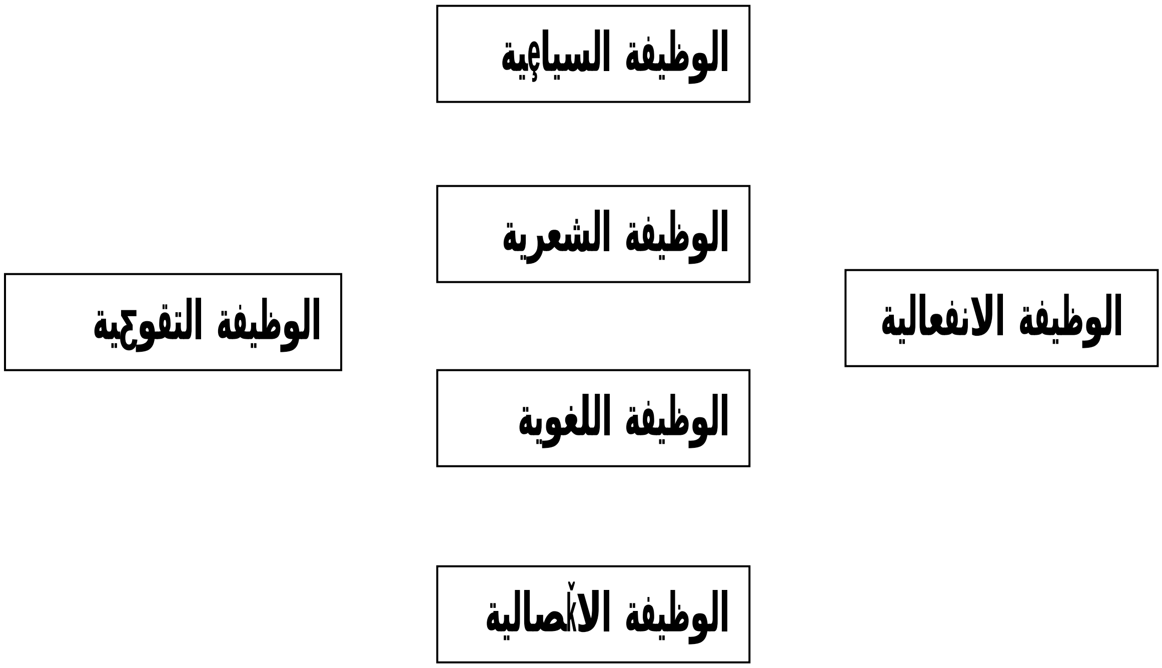
---

1 ـ المرجع نفسه ص 106

1 ـ نموذج الاتصال الأدبي:

ينطلق (يرند شبلنر) في هذا النموذج من تصور (ياكبسون) المتمثل في وظائف الاتصال ويجعله الركيزة التي يقوم عليها الاتصال الأدبي الذي يختلف عن عمليات الاتصال اليومية كون المؤلف غير معروف كما أن القارئ غير معروف، مركزا في ذلك على الشفرة المشتركة بين كل من المرسل والمستقبل والاعتماد على السياقات المختلفة إضافة إلى وجود وسيلة الاتصال[1].

وعلى هذا الأساسيقدم (شبلنر) أنموذجا اتصاليا لمختلف الوظائف على ضوء الأنموذج الذي قدمه (ياكبسون) على الشكل الآتي:[2]

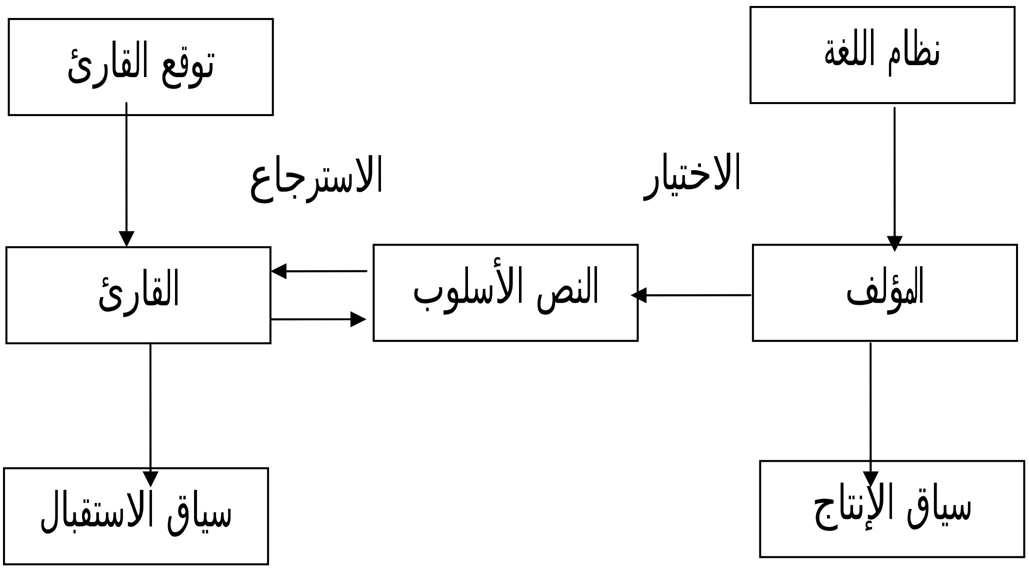


1 ـ المرجع نفسه ص 108/107/106.

2 ـ المرجع نفسه ص 108.

2 - الأسلوب اختيار المؤلف واسترجاع القارئ:

لا يعتبر (يرند شبلنر) الأسلوب خاصية ثابتة في النص ولكنه كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاتصال من متلقي النص، ويفهم من ذلك أن الأسلوب لم بعد خاصية فردية للمؤلف وإنما عملية متبادلة بين نتيجة اختيار المؤلف المتضمنة في النص من جانب وبين رد فعل القارئ من جانب آخر، كما هو مبين في هذا الشكل:[1]



ويمكننا أن نلاحظ من خلال هذا الشكل ما يلي:

1 - مبدأ الاختيار:

ينطلق المؤلف من الإمكانيات الاختيارية المحددة من خلال مجموعـة مـن العوامل في إطار النظام اللغوي الذب سيتم استرجاعه من متلقي النص إضـافة إلى وقت إنتاج النص من خلال الظروف العملية المتعلقة بسياق الإنتاج. والظـروف

---

1 - المرجع نفسه ص 109

الشخصية للمؤلف والعلاقات التي تربطه بالجوانب الاجتماعية والثقافية وكـذلك معرفته بأعمال أدبية أخرى ورد فعله تجاهها.ويضاف إلى ذلك كلـه التـأثيرات المتمثلة في طرق الإنتاج كتأثيرات البلاغة المعيارية التي تزود المؤلف بمعرفة بعـض قوانين الخطاب، وكذلك معرفته للأفكار الفلسفية في علم الجمـال، أو النمـاذج الأسلوبية والأعراف اللغوية والسنن الكلامية، والتقاليـد الاجتماعيـة والأنمـاط السلوكية وعلاقة ذالك كله بالاستعمالات اللغوية داخل المتمع.[1]

كل هذا يدخل فيما أطلق عليه (ياكبسون) الوظيفة المرجعية أو ما أطلـق عليـه (شبلنر) الوظيفة السياقية.[2]

2 - مبدأ الاسترجاع:

تتم عملية الاسترجاع برد فعل القارئ تجاه ما يرمز له في النص* وهذا مـا يسمى باسترجاع الأسلوب الذي يتحدد من خلال توقع القارئ، وذلك عن طريق خبراته ومعرفته الضمنية السابقة بالأعمال الأدبية وتصوراته عن الكيفيـة الأدبيـة والمقاييس الجمالية ويتأثر توقع القارئ بالسياق الذي يستقبل فيه المرسلة. ويشـير (شبلنر) إلى العلاقة القوية بين اختيار المؤلف واسترجاع القارئ وذلك يـتم عـن طريق تخيل مؤلف النص توقع القارئ حين يتلقاه وبذاينتج ما يسميه التطابقات أو التقابلات وذلك من خلال الدلالات الرمزي الموجودة في النص.[3]

في الأخير يمكننا القول إن هذا المقترح الأسلوبي الشامل قد ينقذ الأسـلوبية من الدائرة المغلقة التي وضعت فيها نفسها، بل سيفتح أمامها آفاق واسعة للدراسة والتحليل.

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص 110

2 - ينظر المرجع نفسه ص 108

* - يطلق (شبلنر على هذه الرموز مصطلح الرموز الأسلوبية.

3 - ينظر المرجع نفسه ص 111

وإذا ما طبقنا هذا الأنموذج على الصورة الأدبية فإننا نكون قد ربطنا بذلك جميع أجزاء الخطاب الأدبي وستجد نظرية الانزياح مكانا في هـذا الأنمـوذج إذا تمكنا تحديد مقولة القارئ تحديدا دقيقا ورد فعله تجاه ما يستقبل من صور تغـدو فيها وظيفة التعديل ممكنة عن طريق السياقات المختلفة.

الفصل الثالث

الصورة الأدبية في ضوء
المقترح التداولي السميائي
لهنريش بليث

قبل أن نعرض المقترح السيميائي لهنريش بليث حول البلاغة الجديدة لا بد أن ننطلق من تصورات البلاغيين الجدد الذين أردوا أن يعيدوا الاعتبار للبلاغة من منظور علمي جديد وبالتالي لا بد من الوقوف على أهم الاعتراضات التي انطلقوا منها لانتقاد الأسلوبية.

وتكمن أهم الاعتراضات الموجهة ضد التصورات الأسلوبية كـون هـذه الأخيرة لم تكن كافية وشاملة ودراستها للأسلوب جزئية وفرعية، وعليه ينبغي أن ينظر إلى الأسلوب[1]:

على أنه ظواهر معينة في نص ما.

1. يقصد إنتاجه في ميدان الإبداع الفني.
2. أن يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره على القارئ.

ولهذا فإن كل الاتجاهات الأسلوبية كانت إما نظرية أسلوبية نصية داخلية وإما نظرية أسلوبية تتعلق بالإنتاج وإما أسلوبيات التلقي.ومن هنا فإن عنصر الأسلوب لا يمكننا تجريده من النص ولا من المؤلف ولا من المتلقي.[2]

إن أسلوبية (بالي) نظرت إلى الأسلوب من وجهة التعبيرية أي علاقة الفكر بالتعبير وهذا جانب جزئي في الدراسة الأسلوبية كما يعني إقصاء (بالي) للغة الأدبية من الدراسة الأسلوبية عبارة عن تضييق مجال هذه الدراسة وجعلها مركزة في وقائع التعبير.

---

1 ـ ينظر بيرند شبلنر علم اللغة والدراسات الأدبية ص105

2 ـ المرجع نفسه ص105.

كما أن أسلوبية (سبيتزر)غرقت في الدراسة النفسية وتتبع سير الأدباء وتفسير الواقعة الأسلوبية عن طريق اللاوعي وهذه أيضا دراسة أوصلت المؤلف إلى طريق مسدود اضطره إلى تبني الطرحات البنوية وهذه الأخيرة أيضا لم تركز إلا على جانب واحد هو النص.

من أجل هذا كله قامت عدت محاولات للخروج من المأزق المنهجي الذي وصلت إليه الأسلوبيات، فهل ينبغي عليها أن تدرس الظاهرة الأسلوبية من النواحي الثلاث كلها؟ أي تكون النظرية الأسلوبية عامة؟ وإذا صار الأمر كذلك فهل يمكن توسيع مجالات تطبيقها؟ وإذا كان الأمر غير ذلك فهل يعني هذا أنه حان أوان زوالها؟ وما الشيء الذي سيحل محلها؟

إن هذه لأسئلة محيرة للغاية خاصة وأن الطرحات الجديدة قد أعطت بعض البدائل النظرية المتباينة فهل نعمل على توسيع مجال دراسة الأسلوبيات؟ أم نعمل على بلاغة جديدة تدرس كافة أشكال الخطاب؟

يقول (هنريش ليث)مقدما لمقترحه:"ينضوي هذا البحث ضمن مشـروع كبير لبناء بلاغة عامة جديدة تستوعب إنجازات البلاغة القديمـة وتسـتفيد مـن اجتهادات الأسلوبية الحديثة ومحاولة تجاوز جوانب النقص فيهما باقتراح نمـوذج سيميائي يقوم على نظرية الانزياح في التركيب والدلالة والتداول"[1].

لقد بدأ الإنجاز الفعلي للبلاغة الجديدة في الستينات من القـرن العشـرين، وذلك في محاولات الباحثين الألمان في إعادة الاعتبار إلى البلاغة، ومن بين هـؤلاء (دوكهورن) الذي حاول تأسيس علم Pال بلاغي يقوم على التأثير، يضـاف إلى ذلك الاعتبارات التي قدمها (كورتيوس) للتحليل التـاريخي للمعـاني المشـتركة وكذلك المخطط النسقي الواسع للبلاغة الذي قدمه (لوسبيرك) معتمدا في ذلـك

1 ـ هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 1

على إنجازات البلاغة الكلاسيكية، لقد كان للتوجه البلاغي الجديد أسـبابه الـتي ترجع في مجال التنظير إلى الاهتمام الكبير باللسانيات التداولية، والنظريات الكبرى في مجال التواصل والدراسات السيميائية، إضافة إلى النقد الأيدلوجي و الشـعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص التأثيرية والإقناعية للنصوص وتقويمهـا يقـول (بليث):"..يجب أن نسجل ـ أولا ـ أن البلاغة قد صارت علما وأننا نهدف مـن جهة ثانية إلى نظرية بلاغية وأن البلاغة من جهة ثالثة ليست محصـورة في البعـد الجمالي بشكل صارم، بل تنhع إلى أن تصبح علما واسعا للمجتمع".[1]

إن المفهوم العلمي الحديث للبلاغة الجديدة يقوم على إعادة صياغة المفاهيم القديمة، أي عكس المفهوم المعياري للبلاغة التقليدية، فقد أصبح اليوم الهدف الأول للبلاغة الجديدة هو تحليل النصوص لا إنتاجها، فالذي كان متصورا عـن طريـق الفكر والتعابير المعيارية أمكن إدراكه بواسطة الوصف العلمي الدقيق.[2]

إن البلاغة التي يسعى إليها (بليث) هي بلاغة علمية حديثة تتمسك بوصف النصوص لا بإنتاجها أي اعتبار آثار النصوص كظـواهر مـن ظـواهر التلقـي الهرمينوتيكي.

ويكون التركيز على الموضوعية Rlجراءات التجريبيـة الـتي تسـتعمل في التقويم، وبالتالي فإن البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية وتاريخية وتأويلية وتعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح للنص وبهذا تكون مؤهلـة لتكـوين أسس لنظرية تداولية للنص.[3]

وهكذا استمرت الدراسات البلاغية الحديثة إلى أن اشتملت على البحث في Pيع الخطابات، خاصة مع الثورة الكبرى في البلاغة التي أنجزها (شـايم بيرلمـان

---

1 ـ المرجع نفسه ص 22

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 24

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص 28

Chaim (Perelman-، من خلال توصله إلى طريقة جديدة لفهم البلاغة وطبيعتها ودورها.

إن البلاغة الجديدة عند (بيرلمان)،تتعلق بجميع الخطابات وموجهة إلى كل طبقات المجتمع وشرائحه، مغطية في ذلك حقول الخطابات المستهدفة للإقناع أو الإثبات، إضافة إلى اهتمامها بالحجج في الحوار الذاتي الذي يجريه الإنسان مع نفسه.[1]

ومن خلال هذه الطرحات البلاغية الجديدة أقدم (بيرلمان) على تعديل النظام الأرسطي في التمييز بين الحجج لمنطقية: Pathos – Logos – Ethos، وبين الأساليب الخطابية، فالاستعارة مثلا عند (أرسطو) تارة مقوما حجاجيا وتارة أخرى محسنا لفظيا، أما عند (بيرلمان) فقد عدها مقوما حجاجيا إقناعيا فقط.[2]

---

1 ـ ينظر محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. مكتبة دار الأمان ـ الرباط ـ 2005 ص 354.

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 453

مقترح هنريش بليث وتصوره للبلاغة الجديدة

إن التصور الجديد للبلاغة يتضمن حسب (هنريش بليث) أمرين[1]:

1. لابد من ضرورة وجود علم للنص لا يقتصر عن دراسة النصوص الأدبية وحدها فقط وإنما يتعداها لدراسة غيرها من النصوص على اختلافها.

تتدخل هنا النصوص الجديدة التي عجزت البلاغة القديمة خاصة بين القرنين الثامن والتاسع عشر الميلادي عن إيجاد حلول للألغاز التي تكتنفها، لاسيما وأن هذه النصوص قد ضمت جميع الأجناس الأدبية ولم تكن تنحصر فقط على الخطاب الشعري، كالرواية مثلا والمسرحية، فدراسة الصورة عند (كارولين سبيرجون) مثلا تدخل ضمن النصوص المسرحية لـ (شكسبير).[2]

2. إن البلاغة بهذا التصور تمثل منهجا للفهم النصي عن طريق الوظيفة التأثيرية.

يستبدل (بليث) هنا مصطلح (الإقناع) والذي كان سائدا في البلاغة القديمة بمصطلح الوظيفة التأثيرية وحسب رأيي الخاص فإن المصطلحين يؤديان الغرض نفسه، وهذا يفسر محاولته لإعادة صياغة بعض مفاهيم البلاغة القديمة بصياغات جديدة لتتدخل مسألة المصطلح هنا كإحدى أكبر الدعائم التي يقوم عليها المنهج كما شدد على ذلك (بليث) نفسه.

إن النظرية التداولية للنص تقوم عند (هنريش بليث) على مفهوم مقام الخطاب Situation de discours ، أي أخذ مفهوم المقام النصي والوظائف التي تحدد المقامات وتدمج كل ذلك في أنموذج نصي وظيفي.[3]

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص 24

2 ـ ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ص 121

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص 32

ولذا يقترح (هنريش بليث) أنموذجاً أسلوبياً جديداً يقوم على الانزياح ويتركز أساساً على المستوى التداولي بإعادة تشغيل نسق الصور البلاغية القديمة والذي يقوم على ميادين الانزياح والأثر الانفعالي[1].

ويقوم هذا التصور أيضا على النتائج التي توصل إليها المنظرون المحدثون أمثال (ج.ن ليش) و(تودوروف) و(مجموعة لييج) و(جون دي بوا) في محاولتهم إدماج الصياغة وأسلوبية الانزياح اعتمادا على اللسانيات البنوية[2]

ويضم هذا التصور -كما يصرح بذلك (بليث) نفسه- مكوناً تداولياً يستطيع معالجة التنوعات التي أنتجها الأنموذج الانزياحي بطريقة مختلفة[3]، وهذا تحت مشروع كبير من أجل التوصل إلى بلاغة عامة جديدة تستوعب الإنجازات البلاغية القديمة وتأخذ من المناهج الأسلوبية الحديثة متجاوزة في ذلك النقائص الموجودة في كل منهما[4]

ومن أجل توضيح النقائص الموجودة في الاتجاهات الأسلوبية يضع (بليث) مخططا يشمل كل هذه الاتجاهات من زاوية التواصل مبينا موقع مقترحه السميائي الجديد ومنتقدا إياها من زوايا مختلفة.[5]

وقبل أن نبدأ في عرض هذا المقترح ينبغي أن نطرح جملة من التساؤلات المهمة في هذا المقام.

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص65

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 65

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص66 .

4 ـ المرجع نفسه من ص 99 إلى 103

5 ـ ينظر المرجع نفسه ص13

فإلى أي مدى يمكننا اعتبار هذا المقترح بديلا عن النظريات الأسـلوبية في معالجة قضية الانزياح؟ وما مدى تقارب هذا الطرح بالمسألة الشعرية التي يلح عليها (هانري ميشونيك)[1] بفصله الشعرية عن البنوية للوصول إلى بلاغة جديدة؟

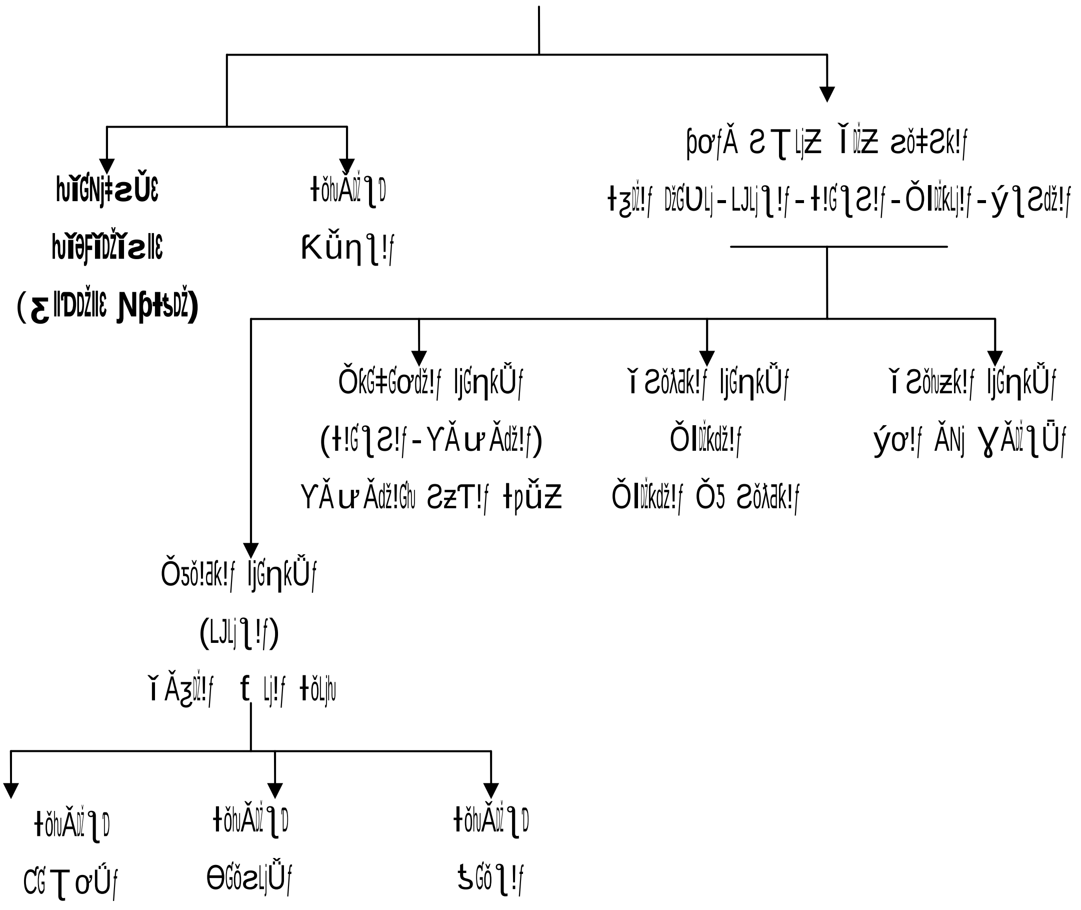
هل يمكننا اعتبار هذا المقترح مزيج بين اللسانيات والبلاغة والسيميائيات؟
على هذا الأساس سنتناول:
أولا: عناصر المقترح مع مقارنته وموازنته ببعض وجهات النظر البلاغية في البلاغة القديمة وأيضا ببعض الطرحات الأسلوبية الحديثة.

ثانيا: سنركز على ماله علاقة بالصور البلاغية والجانب الدلالي كما يطلـق عليه (هنريش بليث).

يستهل (بليث) أنموذجه بوضعه جنبا إلى جنـب في شـبكة الدراسـات والنظريات الأسلوبية الكبرى على تنوعها مجالاتا واختلافها مناهجهـا، وذلـك لتوضيح تموقعه بينها Pيعا كما هو في هذا الشكل:

1 -voir Arnaud Bernadet LA RHETORIQUE EN PROCES Un point de vue critique : la poétique de Henri Meschonnic Approches et perspectives
- Voir aussi- Henri Meschonnic LA POETIQUE TOUT CONTRE LA RHETORIQUE Université Paris VIII http://www.hatt.nom.fr/rh

الا[illegible]اهات الأسلوبية في [illegible]
التواصل



إن قراءة سريعة لهذا المخطط توحي لنا بجدية الطـرح الـذي يقدمـه (بليث)، متموقعا في خانة رئيسية ومقدما في ذلك انتقادات لهـذه الاتجاهـات كما عبر عنه بذلك صراحة.[1]

وينطلق (هنريش بليث) في هذا التصور من الفرضيات القائلة بأن الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحاً وعليه يكون فـن الصـياغة **élocution** نسقاً من الانزياحات اللسانيات.

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 13

و نلاحظ هنا بأن (بليث) قد بدأ من التصورات التي رسمها الأسلوبيون منذ زمن في تمييزهم بين الصورة كتعبير لغوي لتماثل ما، وبين الصورة الذهنية مبعدين الثانية من مجال بحثهم الأسلوبي.[1]

لذا ركز (بليث) على هذا الجانب اللساني من الدراسة مما يدل على أنه لم ينطلق من مفاهيم جديدة.

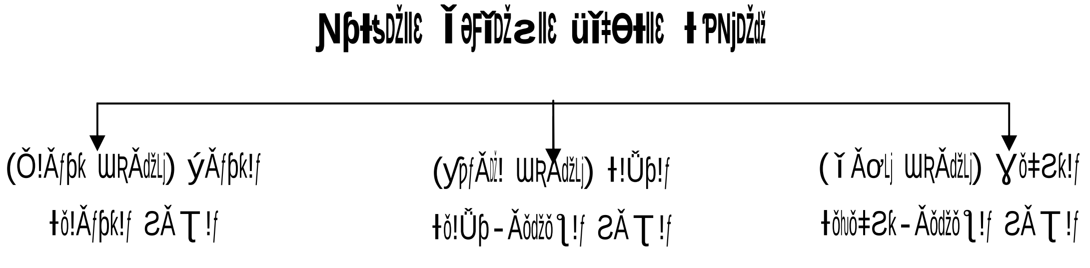
ويميز بين ثلاثة أصناف من الانزياحات:

1- انزياح تركيبي (العلاقة بين الدلائل) .

2- انزياح تداولي (العلاقة بين الدليل والمرسل والملتقي) .

3- انزياح دلالي (العلاقة بين الدليل والواقع).

كما هو مبين في هذا الشكل:



ويشير (بليث) في هذا الأنموذج إلى وجود فراغ بين الاستعمال المحتمل (غـير التصويري) والاستعمال المحقق (التصويري) للغة وعلى المتلقي أن يمـلأه بواسـطة القراءة والتأويل وذلك بإعادة ترجمة الصور إلى بنيات لسانية موافقة للمعيار وذلك عن طريق تكرار عملية التلقي .

---

1 ـ ينظر جوزيف مشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ص 108

يحيلنا هذا الاستنتاج إلى الطرح الـذي قدمـه (برنـارد شـيبلنر) في مبـدإ الاسترجاع، وهي عملية تتم برد فعل القارئ تجاه ما يرمز له في النص، ويطلق عليه **استرجاع الأسلوب** الذي يتحدد من خلال توقع القارئ عـن طريـق خبراتـه ومعرفته الضمنية السابقة بالأعمال الأدبية حيث يتأثر توقع القارئ بالسياق الـذي يستقبل فيه المرسلة.[1]

إن تنوع القراءات يؤدي إلى تعقد النصوص الأدبية، وذلك بصورة مختلفـة في كل واحدة من الأصناف الثلاثة من الصور الآتية:

- **الصور السيمو ـ تركيبية:**

وهي التي تدفع القارئ إلى إجراء إعادة للترتيبات الحرفية المتنافسة فنكـون إذن بإزاء اختلافات في التوجيه على مستوى الصـوت والتركيـب والدلالـة ويكون مجموع هذه التوجيهات الفضاء الجمالي لدى المتلقي.

- **الصور السيمو ـ دلالية:**

أما بالنسبة للصور السيمو ـ دلالية فالأمر يختلف لأن الطابع الجمالي للدليل اللساني يقوم على النمط المرجعي لا الخطي[2] فعندما يلتقي القارئ نصاً يحتـوي عدة مجازات فإنه يثير إما هذه العلاقة المرجعية أو تلك من العلاقـات المحتملـة وهكذا يكشف النص وجود عدة طبقات من الواقع، وهذا مرجع تعقيده على المستوى الدلالي.

- **الصور التداولية:**

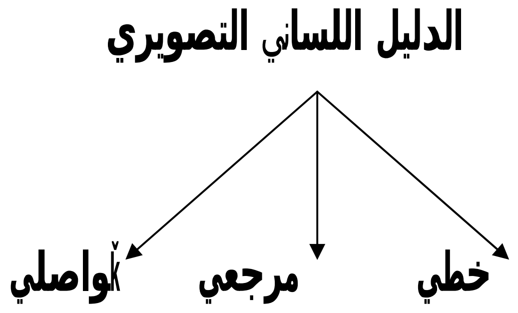
وتتمثل في التناقض الحاصل بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح. و هنا يتم ملء الفراغ الذي يضطلع به المتلقي.

---

1 ـ ينظر برنارد شيبلنر علم اللغة والدراسات الأدبية ص 111

2 ـ يقصد بالخطي Linéaire هنا التركيبي يقابل عنده المرجعي والتواصلي أي الدلالي والتداولي

وعلى هذا الأساس فإن الدليل اللساني التصويري يمتلك في النص الأدبي تعـددا ثلاثيا:



وذلك حسب انطلاقنا من هذا الصنف من الصور أو ذاك وهذا التعدد الثلاثي يظهر في عملية التلقي في شكل قراءات متعددة ومتكررة، ويشـكل مجمـوع القراءات المختلفة طاقة تواصلية لسانية آلية (أي الأسلوبية) للـنص الأدبي، ثم إن هذه الطاقة ليست مستقرة ولا ثابتة بل توجد في حركة بفضل تتابع عملية التلقي التي تجري في إطار الزمان والمكان[1].

يحاول بليث هنا تذليل بعض الصعوبات التي قد تنجم عن محاولة تفكيك المرسلة، ولهذا يقترح تقسيم ما يطلق عليه **بالدليل اللساني التصويري** **le signe linguistique figuratif** إلى ثلاثة أقسام:

الدليل الخطي:

وهو ما يقابل التركيبي ويشير بذلك إلى المحور السياقي l'axe syntagmatique حيث تتألف العناصر اللغوية لتشكل انزياحات خطية des écarts Linéaires .

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص103-104-105

وقد سبق أن رأينا أن (جان كوهن) قد ميز بين نوعين من الانزياحـات :
الأولى: انزياحات سياقية وتتمثل في النظم في حد ذاته بجانبيه الصوتي والإيقـاعي وكذلك التقديم والتأخير والحذف والإضافة إلى عير ذلك.

الثانية: انزياحات استبدالية تتمثل في الاستعارة والمجاز وقد لاحظنا انتقاده الشديد للبلاغة القديمة التي لم تفرق بين المستويين.[1]

الدليل المرجعي:

وهو يقابل مصطلح الاستبدالي وهذا ما يطلق عليه (شبلنر) بالمعرفة الضمنية السابقة للقارئ.[2]

الدليل التواصلي:

وهو البعد التداولي لإعادة تشغيل الصور لدى المتلقي.

تداولية الانزياح:

من أجل توضيح موقع الانزياح من وجهة النظر التداولية ينبغي تتبع ذلك في مختلف المقامات لتواصلية والوظائف الخاصة بها[3].كما هو مبين في الجدول الذي يعكس تنميطاً لهذه المقامات التواصلية ولو بشكل بسيط نسبياً:

يرمز للمقام البلاغي بـ (ت ب) أي تواصل بلاغي
والمقام الشعري بـ (ت ê) أي تواصل شعري
المقام الناقص بـ (ت ن) أي تواصل ناقص
المقام اليومي بـ (ت ي) أي تواصل يومي

---

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 111
2 ـ ينظر برنارد شيبلنر علم اللغة والدراسات الأدبية ص 111
3 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص100

الوظيفة	مقام التواصل
الإخبار	يومي=غير بلاغي+غير شعري=ت ي
الإقناع	بلاغي = ت ب
مقصود لذاته	شعري = ت ê
وظيفة غير تامة	ناقص = ت ن

يبين هذا الجدول اختلاف المقاصد الكامنة وراء مقامات التواصل.

1 ـ وظيفة التواصل الناÕ (ت ن):

إن الوظيفة غير تامة والغاية هنا غائبة تماماً لأن تحقيقها قد عيق بوجه مـن الوجوه وذلك لأن طابع (ت ن) شكل من أشـكال الإنجـاز النـاقص بالنسـبة للمقامات التواصلية الأخرى.

يستبعد (بليث) **المقام الناÕ** من الدراسة لأن الانزياح هنا غير مقصـود، وقد رأينا فيما سبق أن ما يطلق على الانزياح كمادة للبحث الأسلوبي هو ما توفر فيه القصد والنية، والصورة على هذا الأساس خرق إرادي لقواعد اللغة.[1]

وهذا التواصل الناقص هو سبب الانزياحـات اللسـانية الـتي تظهـر في اضطرابات الكلام باعتبارها غير إرادية (الجناس السجع والمحاورة والترداد) ويدخل في هذا أيضا (الحذف والبتر)،[2] والانزياح هنا ليس صورة أسلوبية بل هو عيـب لساني غير وظيفي.

2 ـ مقام التواصل اليومي(ت ي):

إن طبيعة هذا المقام يحددها الاستعمال وهو يختلف عن التواصل النـاقص لأنه مقام تواصلي حدد أساساً بطريقة سالبة مقارناً مع (ت ب) و (ت ê) وهـو

1 1- ـ Pierre Louis Malosse ;introduction à la notion de figure rhétorique ;page web. : HTTP/perso.chubenternet.fr /

2 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص101

يستلزم مزيداً من التقسيم. وفي هذا المقام يكون الانزياح اللسـاني جـزءاً مـن الاستعمال ومن النحو التواصلي المعتمـد كمـا في الاسـتعارات الاضـطرارية والمستهلكة (المبتذلة) أو ما يطلق عليها(كوهن)الاستعارات المستهلكة.[1]

وهنا أيضا يستبعد (بليث) هذه الوظيفة فهي تدخل في إطار مـا يسـتعمل يوميا من الصور المختلفة.

3 ـ مقام التواصل البلاغي(ت ب):

وتتمثل هذه الوظيفة في قصد المتحدث إلى إحداث تغير في الموقف الفكري أو العاطفي عند الملتقي قصد التأثير والإقناع وعليه فالوظيفة المهيمنـة هنـا هـي الوظيفة الإقناعية.

4 ـ مقام التواصل الشعري(ت ê):

إذا مال التواصل البلاغي نحو التواصل الشعري فإن الصورة البلاغية تتحول إلى صورة شعرية وهذا يتضمن تغييراً في الوظائف ففي حين يـرتبط التواصـل البلاغي (مثل التواصل اليومي) بوظيفة مقصدية ملموسة لا بوظيفة لسانية فإن الغرض من (ت.ê).

فالدليل اللساني الثاني إذا يحيل على نفسه ومن هذه الزاوية فإن (ت.ê) لا يرتبط بعناصر خارج اللغة بل يكوِّن نظامه التواصلي الخاص ومع ذلك فإن هذه المعالجة لا تعني أن هناك رجوعاً إلى تصور عتيق وعازل للأدب بل إنها أكثـر تعقيداً في الواقع، وعليه فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى بل أكثـر من ذلك إنها تيمن عليها، فالواقع أن النص الشعري يحتوي عناصـر شـعرية وعناصر اخبارية، وإذا وقعت انزلاقات في تَرَاتُبِية الوظائف النصية تبعاً لتغيير في

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 125

نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرنة نص أو ضياع شاعريته.. وينبغي ترتيب الصور اللسانية حسب الهيمنة الوظيفية وبذلك ستنتمي حيناً إلى تصور أسلوبي شعري وحيناً إلى تصور بلاغي وحيناً إلى تصور يومي[1] .

لقد استلهم (بليث) هذه الفكرة من (ياكبسون) في الوظيفة الشعرية مع إقصائه للوظيفة المرجعية التي لا ينبغي أن تتدخل هنا.

وصف النموذج التركيبي :

يعتمد هذا الأنموذج السميو-تركيبي في توليد الصور الانزياحية.

العمليات اللسانية والمستويات اللسانية التي تجري فيها العمليات:

1ـ العمليات اللسانية: وهي بدورها تنقسم إلى قسمين قسم يخـرق المعيـار أي يرخص. وقسم يقويه أي التعادلات .

ـ وتتكون العمليات التي تخرق المعيار من:

الزيادة ـ النقص ـ التعويض ـ تبادل الدلائل

ـ أما التي تقوي المعيار فمكونة أساساً من التكرار التعادل والترداد.

نلاحظ أن العمليات نفسها تطرق إليها (جان كوهن) في نظرية الانزياح، حيث توصل إلى أن هناك مستويان متقابلان مستوى يتم فيه الانزياح ومستوى ثان يتم فيه نفي الانزياح، أي المنافرة والملاءمة.[2]

وبهذا التحليل يكون تأثر (بليث) واضحا، غير أن الجديد فيه هو من حيث تعديله وإعطائه بعدا تداوليا جديدا.

---

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص99-إلى-103

2 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 109 ـ 112

2 ـ المستويات اللسانية :

ـ الفونولوجيا

ـ المورفولوجيا

ـ التركيب

ـ الدلالة

ـ الخطوطية

ـ النصانية.

ـ مرفولوجية[1].

ويعمل هذا النموذج بطريقة تسمح بإجراء كل عملية لسانية مما ذكر في كل مستوى لساني لتوليد وحدات لسانية ثانوية (هي الصور البلاغية).

وحينئذ تعمل أنماط العمليات اللسانية كأنماط تحويلية، إنها تحـول المعيـار اللساني الأولي (النحوية) في بعض المواقع من النص، إلى معيار ثـانوي (البلاغـة) وهذه العملية توليدية من زاويتين زاوية ظاهرتية وزاوية معجمية (وضـع الأسمـاء للأشياء واشتقاقها).

إنها توليدية بالمفهوم الظاهراتي لأن النموذج المقترح يشكل طريقة للكشف قائمة على (نحو ثان) يولّد على قاعدة سميوتركيبية. وقد أشار إلى هذا أيضا (جان كوهن) حينما أشار إلى أن الشعري ناقص النحوية معتمدا على مفهوم النحوية عند (تشومسكي).

و يؤكد (بليث) في هذا الأنموذج على أن ضع Pيع صور الانزياح اللساني الممكنة هي رهن إشارة الإنتاج والتحليل النصي. وف الوقت نفسه هي توليديـة

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص67-68

بالمعنى السيميائي لكون هذا الأنموذج لا يساهم في إلغاء الحشو المصطلحي الـذي تنطوي عليه البلاغة والأسلوبية المدرسيتان.

وبذه الطريقة يصير النسق البلاغي الأسلوبي معقداً أكثر فـأكثر ويصـبح بالإمكان حالة وصف صور بلاغية جديدة لم تأخذها النظرية بعين الاعتبار لحد الآن (مثل الصور الخطية).

ويحصر (بليث)عمله هنا في بعض الخطوات الجوهرية من نسـق الصـور البلاغية، ونقطة الانطلاق هي محور المستويات اللسانية.

العمليات اللسانية / المستويات اللسانية	التي تخرق القواعد				التي تقوي القواعد
	(1) الزيادة	(2) النقص	(3) التعويض	(4) التبديل	(5) التعادل
1-الصوتية 2-المرفولوجية 3-التركيبة 4-الدلالية 5-الخطوطية 6-النصانية					

رأينا أن مقترح (بليث) في هذه العمليات لم يكن بالشيء الجديد، إذا استثنينا العمليات التي تخرق المعيار من حيث الاصطلاحات الجديدة كالتعويض والنقص والتعديل إلخ..

المستويات اللسانية :

1 ـ الصور الفنولوجية أو الميتاأصوات:

وهي التي تظم صوراً صوتية وصوراً نغمية وذلك حسب توزيع الفونيمات إلى وحدات تقطيعية (مصوتات وصوامت) وفق تقطيعية ونغمية مثـل الـنبر والوقف والتنغيم.

2 ـ الصور المرفولوجية:

وهذه الأخيرة تتلخص بدورها من عمليات الانزياح الخمـس المـذكورة باعتبار الوحدة المرفولوجية (Moyenne) مرتبطة بغيرها مثل السوابق واللواحق والدواخل أو مستقلة تماما عنه الكلمة[1].

3 ـ الصور التركيبية أو الميتاتركيبة: وهي تظم من جهة الرخص أي الزيـادة (مثل الاعتراض (Parenthèse) والنقص (مثل حـذف الكلمـات والـروابط (ellipse) والتعويض (مثل القلب conversion والتبادل (مثل التقديم والتـأخير anastrophe وجميع العمليات التي تمس مكونات الجمل.

4 ـ الصور الخطية:[2] وتقوم على تحويل النمطين الآتيين من العناصر الخطية في المتتالية الخطية:

1- الخطوط التقطيعية (الحروف).
2- الخطوط الداخلة في التقطيع أو الملحقة به (علامات الترقيم مثل النقطة والفاصلة وعلامة النبر وعلامة الوصل).

ويمكن أن يجري هذا التحويل على جميع المستويات اللسانية[1]:

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص76

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص95

1- الزيادة :

2- النقص : Sai بدل sais

3- التعويض: Phynance بدل Finance

4- التبديل : cahier بدل carer

وهنا نلاحظ أن هذه العمليات جميعا تتموقع في الخط التركيبي مما ليس له علاقة بالصورة الأدبية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، أو مـا يطلق عليـه (بليث) الصور الدلالية.[1]

5 ـ الصور النصانية (الميتاÒ):[2]

وتتميز الصور النصانية عن بقية الصور الأخرى بخروجها عن الإطـار الضيق للسانيات الحديثة وهذا واضح بالنسبة للرخص تسـمى صـورة الزيـادة النصانية استطراداً وهو يكمن في العدول عن التيمة الرئيسية وإدخال تيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية.

بالنسبة لصور التعويض كالمثل الديني والكتابـة عـن صـفة Périphrase وصورتا النصية هي اللغز la devinette وأخيراً التبديل النصي وقد وضح جيـداً بالانقطاع في النظام المنطقي أو الزمني كما يقتضيه مبدأ الترتيب الصناعي.

وتوضح هذه الأمثلة جميعاً انتماء الانزياحات النصية إلى الدراسة النظريـة للبنيات السردية باعتبارها صوراً سردية قبل انتمائها إلى اللسانيات... ويستخلص من ذلك كله أن الصور النصانية تحدد بنية ترتيب النصوص وهكذا نجد نقطة وصل بين نظرية الأسلوب ونظرية الجنس."[3]

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص96

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص98

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص 98-99

لقد تناولت (كارولين سبيرجون) الطرح نفسه في دراستها للصورة عند (شكسبير)، حيث توصلت إلى أن الصورة قد تكون في كلمة واحدة وقد تشمل النص بأكمله، وعليه فالصورة عندها تتراوح بين الوحدة الصغرى والوحدة الكبرى.[1]

وما يهمنا من هذا المقترح هو الجانب الذي يتعلق بالصورة الأدبية أو ما يطلق عليه (هنريش بليث) الصور الدلالية، وسنحاول أن نوازن ونقارن ما أمكننا ذلك من خلال البلاغة القديمة والأسلوبيات الحديثة.

الصور الدلالية (أو الميتادلالة):

يرى هنريش بليت أن الصور الدلالية هي من أكثر الصور تعقيدا في (النحو الثاني) إذ أن أساس القاعدة في التحويل الدلالي هو المفهوم ومثال ذلك كلمة: **رجل** التي تتفكك إلى مقومات مختلفة وملامح دلالية مميزة[2] مثل:

{+ملموس } {+حي} {+إنسان } {+عاقل } {+بالغ }

إن هذا التحليل هو نفسه التحليل الذي اعتمده (**جان كوهن**) في تفكيك المدلول إلى وحدات أصغر وذلك من خلال تصور (يلمسليف)في العبارة والمحتوى، فقد لاحظ (كوهن) أن المدلول يمكن تفكيكه إلى أصغر وحدة غير قابلة للتفكيك وأطلق على ذلك مصطلح الذرات الدلالية.[3]

و يحاول (بليث) أن يطبق العمليات اللسانية على الصورة الدلالية وذلك تبعاً للرخص الناتجة عن التغيرات المختلفة التي تمس التكوين الدلالي:

1 ـ ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ص 125

2 ـ ينظر المرجع السابق ص 80

3 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص125

1ـ الزيادة:

ومنها الحشو (Pléonasme) مثل قولنا:

"المرأة هي المرأة Une femme est une femme"

وتفيد الزيادة في اللفظ لتقوية العبارة.والمقصود بالزيادة هنا تكرار الكلمة.

إن لفظة حشو هنا ـ في اعتقادي ـ ـ غير مناسبة، فلقد تناولت البلاغة القديمة الأوربية والعربية هذا الموضوع وميزت بين نوعين من التشبيه، فالأول أطلقوا عليه مصطلح **La comparaison** وهو ما يقابل في البلاغة العربية مصطلح التشبيه، والثاني مصطلح ـ **La similitude** ويقابله مصطلح التشابه، كقولنا: **"هي جميلة كأختها" و"هو قوي كأبيه"**[1].

2 ـ النقص:

وهو مثل التناقض الذي يلتقي فيه الطرفان فيؤدي إلى الحذف كالطباق المركب المقلوب (oxymore) مثل: الجميل قبيح و القبيح جميل.

3 ـ التعويض و التبديل: مثل مات زوجك ويقرئك السلام.[2]

المجاز:

ويرى (بليث) أن المجازات هي من بين الصور الدلالية الأكثر أهمية في صور التعويض، وينقسم المجاز إلى ثلاثة عناصر :

1 ـ عبارة تعويض غيرها: المعوّض ويرمز إليها ب (د1) حيث يمثل الخاصية النوعية للمجاز كالاستعارة و الكناية و المجاز المرسل.

2 ـ عبارة عُوضت:المعوض ويرمز إليها ب (د2)

3 ـ القرينة المرموز إليها ب (ق) وهي التي تشير إلى وجود المجاز.

---

1 ـ ينظر السكاكي مفتاح العلوم ص 454

2 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص80

وعليه: فالعلاقة بين د2 و د1 تشير إلى البعد الاستبدالي للمجاز والعلاقة بين ق ود1 تشير إلى البعد التركيبي.[1]

وبما أن صور التعويض كعملية لسانية هي التي تيمن على ا ا از فقد نلاحظ نمطين من التعويض عند بليث:

1 ـ عملية التشابه التي يعوض فيها شيء بمعادله مثل تعويض:

فتاة د2 بالخيزران 2د1.

2 ـ وتعويض ا ا اورة الذي يفترض علاقة إسنادية بين د1 الشراع ود2 السفينة[2]
وكنتيجة لهذه العمليات فإن مجازات التشابه هي الاستعارات و مجازات التجاوز هي الكنايات وPيع ا ا ازات الأخرى تابعة لهذين الصنفين الأساسيين.

إن الشيء الجديد هنا يكمن في تغيير بعض المصطلحات، فمصطلح **التعوي** الذي طلقه (بليث) حل محل مصطلح **الاستبدال** أو ما كان (أرسـطو) يسـميه **التغيير**.[3]

1 ـ الاستعارة :

سنحصل في الاستعارة على تعويضات التشابه الآتية:

أ ـ تعويض (+مجرد) / (-ا ا رد) و العكس

1 ـ ـ **الاستعارة الحسية (أو ا سمة)**:مثل"أزهار الشر" (بـ ودلير) جسـ م الشـ ر بالشجرة المزهرة.ويقصد (بليث) هنا تشبيه شيء مجرد بشيء مادي

2 ـ الاستعارة ا ردة : مثل"تشبيه النجوم بالسنن في إضاءة الطريق **(eliot)** مثل:

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص81

2 ـ ينظر المرجع السابق ص82

3 ـ ينظر أرسطو كتاب الخطابة ص 195

."Hands/ That lift and drop a question on your plate

ب ـ تعويض (+حي) / (-حي) (1) والعكس (2).

1 ـ **الاستعارة المشبهة** : مثل: هذا الوزير هو حماسة الدولة (فونتانين).

2 ـ **الاستعارة المتÂRة** : مثل:"سكت ولسان حاله يقول بأنه غير راضي

La chasse des carillons crie dans les gorges (Ruine band)

جـ - تعويض (+بصري) (-بصري)

1 ـ تعويض (+بصري) / (+سمعي) (أرى الصوت) شكسبير

2 ـ تعويض (+بصري) / (+5ي).

يسقط الثلج باقات بيضاء من النجوم العطرة (ملارمي):

neiger de blancs
bouquets d'étoiles parfumées

لقد تناولت البلاغة القديمة Pيع هذه الحالات ففي البلاغة العربية مثلا أولت اهتماما كبيرا بجميع أجزاء الصورة أي كل ما يتعلق بالهيئة والصوت والحركة واللون والشم وما إلى ذلك.[1]

أما في التعويض البصري بالسمعي في مثال (شكسبير): **أرى الصوت** فنلاحظ أن (**كوهن**) قد أبرز الإشكالية المتمثلة في التعارض والتناقض بين الصوت وبين الشيء المرئي كاللون مثلا وأطلق على هذا المستوى بالعلاقة الخارجية.[2]

3 ـ تعويض (+بصري) (+لمسي) مثل تسيل أشعة من صخور شديدة الانحدار

---

1 ـ ينظر ابن طباطبا عيار الشعر ص 27

2 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 123

"وتثير مختلف حالات التعويض الدلالي أنواعاً أخرى من اسـتعارات تجـاوب الحواس".[1]

د ـ تعويض : (+كبير) / (-كبير) (1) والعكس (2).

1 ـ استعارة التنقيص (للاختزال) " Métaphore métiotique "مثل:

"لن يكون الخلود بالنسبة إلي إلا لحظة"

2 ـ استعارة المبالغة للتكبير : مثل: عدد من أبي الهول يستلقي في أعماق العُزلة

بالنسبة لهذا المقترح هو محاولة إيجاد صياغة واضحة لإبراز البعد التداولي لصور الخطاب المختلفة. إضافة إلى الطرح الأسلوبي الذي يرتكز على اللسانيات التداولية والإفادة من كافة النظريات الخاصة بالأسلوبية السميائية من المنظور التداولي.

هـ - تعويض (-موجب) / (+موجب) (1) والعكس (2)

1 ـ استعارة ساخرة بالتظاهر (غير مباشرة) مثل:" حتى برونس رجل شريف " شكسبير يريد غير شريف .

2 ـ استعارة ساخرة بدون تظاهر (مباشر)

كل هذه الاستعارات يمكن الحصول عليها في مختلف المستويات اللسانية المرفولوجية والتركيبة والنصانية[2].

ففي المستوى المرفولوجي لدينا الاستعارة الاسمية والفعلية والنعتية والظرفية.
وهنا أيضا لجأ (بليث) إلى البلاغة القديمة يستلهم منها مادته البلاغية خاصـة مـا ذكره (فونتانييه).[3]

---

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية 84

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 85

3 ـ ينظر فونتانين صور الخطاب ص99-101

أما ما يخص الاستعارة التركيبية فنلاحظ وجود عامل لساني آخر هو الزيادة مثل: mer de la vie بحر الحياة.

- والإسناد بواسطة فعل الكينونة " être "

مثل: C'est un lion dans la bataille إنه أسد في المعركة.

- والترابط النسبي بواسطة الفعل Faire

مثل: Son courage fait de lui un lion dans la bataille إن شجاعته تجعـل منـه أسداً في المعركة.

و كلما صادفت الاستعارة أشكالاً انزياحية ومرفولوجية وتركيبية ازدادت درجة شاعريته وذلك حال اللعب بالكلمات أو التوازي وسنسمي استعارة نصانية Métaphore textologique وقد عرفت في البلاغة القديمة تحت اسـم الاسـتعارة المسترسلة Métaphore gritinue وخاصيتها الرئيسية تجاوز إطار الجملة وهكـذا يمكن أن تظهر في شكل اسـتعارات مبالغـة واسـتعارات سـاخرة مسـجدة M.Ironique.

و من الاستعارات التي ليس لها أي قيمة شعرية نجد ثلاثة أنواع هي:

1 ـ الاستعارة الاضطرارية Métaphore catachrèse وهي تغطي نقصاً في الحيـاة اليومية مثل (رجل المائدة)[1].

2 ـ ـ الاستعارة المبتذلةMétaphore usée وفيها تختفي المفارقة بين د1 و د2 نتيجة العادة التي استقرت لصا1 د1 مثل حارس الأمن = شرطي .

ما يدعوه (بليث) بالاستعارات المبتذلة كانت البلاغة القديمة تطلـق عليـه الاستعارات المستهلكة أو المستعملة، وهذا النوع من الاستعارات وإن أبعد عـن

---

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 86

الدراسة البلاغية والدراسة الأسلوبية على السواء، فإن بعض البـاحثين المحـدثين أولاها اهتماما كبيرا وذلك على غرار ما كتب (جـورج لايكـوف ومـارك جونسن) في كتابهما الموسوم بـ الاستعارات التي نحيا بها. ويطلقان على هـذا النوع بالاستعارات الأنطولوجية[1] مثل:

ـ يلتهم التضخم جزءا كبيرا من عائداتنا.

ـ لمسنا عندكم ترحابا كبيرا.

إن هذا النوع من البحوث يدرس أكبر عدد ممكن من الاستعارات في صدر الحياة الاجتماعية، وهنا يمكن لنا أن ندخل إلى هذا النوع من الاستعمالات من الوجهة التداولية.

3ـ ـ الاستعارة الملفقة وهي تؤلف بين استعارات مستهلكة بطريقة غير صحيحة La main qui balançait le berceau a cassé sa pipe وكذلك قضى نحبه: مات تبين هذه الحالات أيضًا بوضوح كيف أن الشاعرية تابعة للمعـايير التداوليـة ونلاحظ نفس التبعية في الاستعارة الفظة Hardie التي تقوم على علاقـة دلاليـة متنافرة الأطراف بالنسبة للمتلقي "[2].

I ـ الكناية :

يبرز هنريش ظواهر التعويض القائم على المجاورة اعتمادًا على تعارضات دلالية.

1- تعويض (+عام) / (+خاص) (1) والعكس (2).

أ- الكناية المخصصة:

1 ـ (كلي) / (جزئي):

---

1 ـ ينظر جورج لايكوف ومارك جونسن الاستعارات التي نحيا بها ص 45

2 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 87

مثل مؤسف إنه لم يعد تلك الروح الفاضلة (يريد الإنسان). (فولتير)

2 ـ (+جزئي) / (مفرد):

مثل انتصر الروماني على السلتيّ الوقح وفرض السكوت علـى الجرمـاني المتمرد(موليير)[1].

3 ـ (+الجنس) / (+النوع):

مثل:"آه للأحاديث الخلابة آه للأشياء القديمة ماذا كان فليش يقول في فصل الورود يريد فصل الأزهار (سُوكري).

4 ـ (+لقب) / (الاسم الشخصي):

مثل un midas (فونتاني) : يقال تحكم سيء الحكم في مادة الذوق.

ب- الكناية المعممة:

1 ـ (+جزئي) / (+كلي):

مثل: قبل أن توجد أيها المخلوق الأخرق كنتُ ولدتُ القـدر سـعادتك Lamartine (يقصد الجنس البشري).

2 ـ (+مفرد) / (+Pع)[2]:

مثل: يصعب تقليد عبقرية الكوليبريين

fut loin d'uniter la grandeur de colbets

كوليير من كبار الدولة في فرنسا.

تقول في العربية:" ومن أين لك بمجازة النواسين .

3 ـ (+النوع) / (+الجنس):

(la fontaine) مثال: ذو أربع مزبد يتطاير الشر من عينيه – يقال للأسـد باعتبار الأسد نوع من جنس ذوات الأربع من الحيوانات.

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص 89

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 90

II ـ لعويȐ (+السبȄ) / (+المسبȄ) (1) والعكȄ (2)[1]:

1 ـ كناية الأثر: يا بني يا فرحتي يا شرف أيامي (راسين) بدل يا سبب فـرحتي وسعادتي.

2 ـ كناية السبب: شرب ياخوس "إله الخمر" بدل شرب Ȑراǐ.

III ـ لعويȐ (+جوهري) / (+عرȑي) (1) والعكȄ (2)

على هذا الأساس وبفضل تبادل الخصائص ينتج انزلاق دلالي يقـوم علـى مبدأ الضم (الإسناد) ويظهر ذلك في العلاقات الـاورة التابعة: شخص (الموضوع) / صفة، وشخص (موضوع) موصوف / صفة.

1 ـ كناية العرض:

مثل: **"وداعاً أيتها القسوة اɑميلة" يريد سيدة Ƥيلة ǫاسية.**

2 ـ كناية الجوهر:

مثل: **الأيام ǫبيɦة يريد: الأخلاǎ والمواȑعات وأعمال الناǎ.**

IV ـ لعويȐ (+ǂتوى) / (+ǂتوى) (1) والعكȄ (2)[2]

و هذه الكناية هي التي يمكن أن نعتبرها مدخلـة مخرجـة ذات مظهـرين يتجليان في تعويض الـاورة : فضاء / حجم زمن / مدة.

1 ـ **كناية ǂارجة:** مثال داخل الجدران وخارج الجدران الكل يتحدث عـن عظمته (كورناي) يقصد المدينة.

2 ـ **كناية مدخلة:** ومثال ذلك:آخذ الخمر في اليد (بدل: الإناء المملوء Ȑراǐ)[3]

إن الكناية هنا مثلها مثل الاستعارة يمكن أن تحقق على مستويات لسـانية مختلفـة وتنتج على سبيل المثال، كناية مسمية أو مكملة. يدعوها (بليث) الكناية النصانية

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص 91

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 92

3 ـ ينظر فونتانييه ص 79

Périphrase كناية عن موصوف[1] إن هذا التعريف سيسمح بتدقيق هذه الكلمة التي استعملت في الغالب لRشارة إلى ظواهر أسلوبية غامضة وغير محددة.

ولهذا فإن مفهماً نصانياً يظهر في الكناية عن موصوف بدل مَفْهـم أصـغر منـه (مورفولوجي مثلاً) يجسد المفهم الأكبر عادة مغاbˈ: (+خاص) (+عرضي) (+أثر) كما يجسد الأصغر مغاbˈ (+عام) (+جوهري) (+سبب) نتيجة هذا الإجراء هـي انفجار النواة الدلالية للنص وتحويلها إلى تفاصيل متعددة.

خŔوţ الكناية للتقوĆ التداولي :

الكناية الرمزية أكثر أهمية في التقويم التداولي وذلـك بتعـويض الـاورة المخصص الذي صار تواضعياً نتيجة لتواتر استعماله في عمليات التواصل والكـلام عن الرمز ليس بالشيء الهين ذلك أنه يصعب تفكيك سننه لارتباطه بمعرفة الوقائع التداولية، ويمكننا تحقيق الكناية في Pع الأشكال الآنفـة الـذكر إلا أن علاقـة التعويض (+جوهري)/(+العرضية) هي التي تحتل المكانة المميزة بـين الكنايـات الرمزية وعلى سبيل المثال:

Æz أن يسقÙ الصوɤان والتاǯ وɥHولا ٲБ غبار

فالصولجان والتاج يعوضان الملوك و"المنجل المسكين المعقوف والـرفة يمثلون الفلاحين الفقراء إن فهم هذه الرموز يفترض أن يكون على علم بأن الصـولجان والتاج كان شعارين تقليديين للملك وأن المنجل والـرفة قد اعتبروا في لحظة تحرير هذا النص الأداتين الخاصتين بالفلاحة يمكن إيراد حالات أخرى من الرموز الكنائية مثل: الأسلحة (للحرب) والقلم للمعرفة والمطرقة والمنجل للعمال والفلاحـين في الراية السوفياتية[2].

---

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 93

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 94

ملاحظات حول مشروع هنريش بليث :

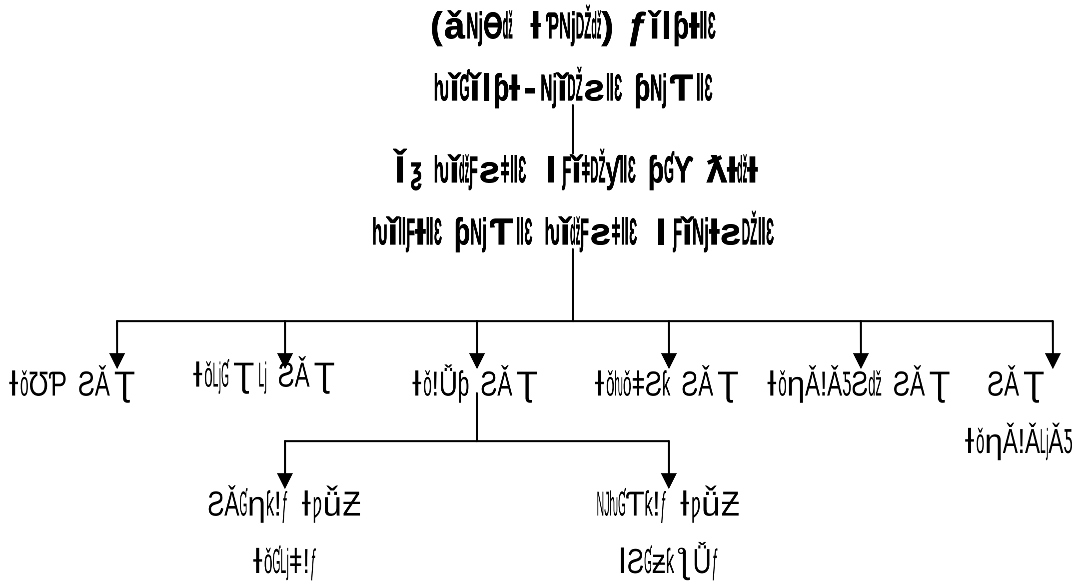
إن المقترح الذي وضعه (هنريش بليث) لا يقدم سوى حلولا جزئية وذلك عندما ركز على الانزياحات المختلفة دون ربطها بآليات القراءة للنصوص الجديدة، فهل ينطبق هذا المقترح على ما يتوقع وما لا يتوقع حدوثه في عالم الشعر وعـالم الرواية؟ لا بد أن نضع في اعتبارنا ما تخبأه الشاعرية بما ليس في الحسبان.

إن المترح التداولي هذا لا يخرج عن نطاق الأنساق البلاغية القديمة، غير أن الجديد فيه هو إعادة الصياغة للأشكال البلاغية على مستوى الصياغة élocution وحسب، إنه يتمثل في إعادة تشغيل الآلة البلاغية بالاستعانة بالطرحات اللسـانية الحديثة.

من خلال هذا الأنموذج يمكننا ملاحظة ما يلي:

1. أن المقترح الذي تقدم به (هنريش بليث) عبارة عن إعادة صياغة الصـور البلاغية المعتمدة في البلاغة الكلاسيكية وذلك بإعادة تشغيل الـنمط البلاغـي التقليدي وصياغته صياغة شكلية درس بها مختلف صـور الخطـاب اللسـاني والانزياحات المختلفة بصفة عامة.
2. الاعتماد على أمثلة من نصوص كلاسيكية معتمدة لـدى (دي مارسـيه) و(فونتانييه) وعدم التطبيق على النصوص الجديدة خاصة وأن مشروعه الذي ناد به يرتكز بالدرجة الأولى على آلبات القراءة والتأويل لتحليل جميع النصوص.[1]
3. التركيز على جانب التلقي وإهمال البنية في حد ذاتها.
4. التقسيم والتفريع كما هو في الشكل:

1 ـ ينظر هنريش بليث البلاغة والأسلوبية ص 28



إن هذا شكل من أشكال التصنيف وهي من قبيل تعليميـة البلاغـة تمامـا كالتصنيفات المعتمدة عند (فونتانييه) و (السكاكي) في البلاغة العربية.

ولا يخلو المقترح من التصنيف على المستوى الصـور الدلاليـة كتصـنيف الاستعارات والكنايات والمجازات مع أمثلة ورد جلها في كتـب صـور الخطـاب ل(فونتانييه).

وأما عن التفريعات الانزياحية الأخرى فقد تم ضـبط إطارهـا بـالأنموذج اللساني في جميع العمليات اللسانية.

و السؤال المطروح هنا هو: هل توصلت البلاغة الجديـدة إلى حـل لغـز الشاعرية؟

إن سؤالا مثل هذا يعيد إلى أذهاننا ما كانت الأسلوبية تفكر فيه منذ زمـن، ومع ما بذلته من جهد في سبيل إزالة الغموض الذي يكتنف الصورة الأدبية إلا أنها لم تقدر على الإجابة على هذا السؤال.

الباب الثالث

المستويات اللغوية للصورة الأدبية

إنّ الغرض من الوقوف على البحث اللغوي للصورة الأدبية، في ظل البلاغة والأسلوبية على السواء، هو أن هناك منطقة مشتركة في دراسة المستويات اللغوية للصورة الأدبية، أما التعارض بين الدراستين، فيستقرّ ضمن الاختلافات الجوهرية للجوانب المنهجية. لذا، سيكون هدفنا الأول، هو البحث عن هذه المستويات اللغوية، وأستهل هذا الباب، بطرح بعض الأسئلة التي أراها ضرورية لتحديد الرؤية والمسلك الذي أبتغي تتبعه منها:

لماذا البحث في الجوانب اللغوية للصورة الأدبية ؟ . وهل تخضع الصورة الأدبية إلى معمار صوتي يربط النص بدلالات معينة، أو إلى تركيب خاص، أو إلى معجم معّين، أو إلى نحو محّدد ؟

فلا تزال الشعرية مشكلة ذات أهمية كبيرة، كما أنّ المحاولات المكثفة لفك لغز الشاعرية، لا تزال محط أنظار علماء الشعر والبلاغة والبيان، وأن عبارة سيبويه : "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"[1]، عبارة قد توحي لنا أن في الشعر نمطا في التأليف والتركيب والدلالة.

ولنتأمل قول حازم القرطاجني : "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الأنفس عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه،

1 ـ سيبويه، الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون الطبعة الأولى دار الجيل بيروت ـ لبنان ـ الجزء الأول ص 26

فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بم، ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[1].

غير أن هذا الخروج على المألوف، يراد به تلك القصدية التي ألمح إليها (سيبويه) بقوله : "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً"[2].

وعليه، فسوف أتطرق إلى هذه المستويات اللغوية من الخلال المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والصرفي والمستوي النحوي والتركيبي.

1 ـ حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص143

2 ـ سيبويه الكتاب 32/1

الفصل الأول

المستوى الصوتي للصورة الأدبية

الأصوات والدلالة:

إنّ النص الشعري شبكة من العلاقات المعقدة التي تلتحم فيها البنى الصوتية والمعجمية والصرفية والتركيبية، لتشكل بذلك رؤية الشاعر الممزوجة بأحاسيسه وانفعالاته وتصوراته وأفكاره وخواطره، فينقل لنا تجربته الشعورية عن طريق الصورة التي هي بدورها شبكة عنكبوتية تتموقع فيها بني النص المختلفة ومنها البنية الصوتية.

والسؤال المطروح هو: هل ثمة تأثير تمارسه البنية الصوتية على تشكيل الصورة الشعرية ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن للأصوات أن تمدنا بدلالات خاصة ؟ وهل هذه الدلالات ثابتة أم نسبية متغيرة بتغير مزاج الشاعر وانفعالاته المعقدة في سيلق وضعيات تفرضها عليه المواقف المختلفة ؟

إنّ هذه الأسئلة لمحيرة لغاية، فهل بإمكاننا أن نجد لها إجابات مقنعة ومخارج منطقية ؟

اعتقد أنه بالإمكان أن نتوصل إلى تفكيك المدلولات التي تتموقع في الهندسات الصوتية، وذلك بالتركيز على التأثير الذي تمارسه الأصوات في تشكيل الصورة الشعرية.

وقبل أن نتطرق إلى ذلك كلّه، لابد أن نبحث عن مدى تناول الموروث اللغوي لأسس التشكيل الصوتي، عن طريق ربط العلاقات بين الصوت والمعنى.

لعلّ تعريف (ابن جني) للغة على أساس أنا " أصوات، يعبر با كل قوم عن أغراضهم"[1]، من التعريفات المهمة التي توحي لنا بمدى إدراك النحاة واللغويين

1 ـ ابن جني ، الخصائص تح. عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط. 2. 2003 : 1|33

العرب لأهمية الصوت، كأساس ضروري للنشاط اللغوي، حيث تتحدد الدلالات الأساس لتمييز العناصر اللغوية داخل السياق النحوي للجملة.

وعلى هذا الحكم، يربط (ابن جني) ، في تعريفه للغة، بين الأصوات والمعاني التي يتشكل من خلالها الأداء التواصلي لكل بيئة لغوية معينة، ثم إنّ العربي قد أبدع كلماته: سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المراد[1].. وأنه، كان يضع الحرف الأول بما يضاهي بداية الحديث، والحرف الوسط بما يضاهي وسطه، والأخير بما يضاهي نايته.

ويمكننا أن نتقرب أكثر من البحوث الصوتية عند (ابن جني) ، لكي ندرك مدى الصلة الوثيقة بين الصوت والدلالة في الموروث اللغوي عند العرب، ومن ثمّ، اكتشاف البنية الصوتية، وتأثيرها في تشكيل المعنى الشعري عند النقاد والبلاغيين.

لقد التفت (ابن جني) إلى الأصوات وتبديلاتا وعلاقاتا بالمخارج والأصوات وذلك في محاولة للوصول إلى علم يبحث في أسرار البناء الصوتي ودقائق دلالاته[2]، فقد كان أول من استعمل مصطلحاً لغوياً للدلالة على هذا العلم ما زلنا نستعمله حتى الآن وهو « علم الأصوات» . يقول : "ولكن هذا القبيل من هذا العلم، أعني (علم الأصوات) والحروف، له تعلق ومشاركة للموسيقي، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم"[3].

---

1 ـ المرجع نفسه ج2- ص162.

2 ـ ينظر تامر سلوم نظرية اللغة والجمال في النقد العربي الطبعة الأولى دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية سوريا 1983 ص37

3 ـ ابن جني، سر صناعة الإعراب تح. أحمد فريد أحمد المكتبة التوفيقية القاهرة (د.ت.ط): 21/1

كما يعدّ الرائد في هذه المدرسة وذلك بتجاوزه مرحلة البناء والتأسيس إلى مرحلة التأصيل والنظرية، يقول:"وما علمت أن أحدا من أصحابنا خاض في هذا الفن هذا الخوض ، ولا أشبعه هذا الإشباع".[1]

ولعل أبرز ما تناوله في (الخصائص) ، في موضوع (علاقة الصوت بالمعني والدلالة) ، البحوث المتعلقة بالتقديم والتأخير في حروف الكلمات، وأثر دلالاتا الصوتية على المعنى، كما تطرّق إلى أثر الإعلال، والإبدال، والإدغام، في الأصوات، وزيادة المبنى الصوتي، وأثره في المعنى، إلى جانب التفريق ما بين الصوت والحرف، من الناحية الجمالية.

فمن حيث تقديم الحروف (الأصوات) ، وتأخيرها، مع ما يتناسب مع المعاني، يلاحظ (ابن جني) أن بعض الأصوات تقدّمُ، لقوتها، على الأصوات الضعيفة، وذلك في حروف الحلق، فمتى جُمع بين اثنين منها، قدّم الأقوى على الأضعف، نحو : **أهل، وأحد، وأخ، وعهد، وعهر،** وكذلك عند تقارب الحرفين، فلا يجمع بينهما إلا بتقديم الأقوى منهما نحو: **أرل، وولد، ووطد،** ذلك أنّ الراء أقوى من اللام، بحيث إنّ القطع عليها أقوى من القطع على اللام"[2].

ويفسر (ابن جني) ذلك بقوله : "وأنا أرى أنم، إنّما يقدمون الأقوى من المتقاربين من قبل، ذلك أن جمع المتقاربين يثقل على النفس، فلمّا اعتزموا النطق بما، قدموا أقواهما لأمرين:

أحدهـما : أنّ رتبة الأقوى أبدا، أسبق وأعلى .

والآخـر : أنم إنّما يقدمون الأثقل، ويؤخرون الأخف، إذ إنّ المتكلم في أول نطقه، أقوى نفساً، وأظهر نشاطاً، فقدّم أثقل الحرفين"[3].

---

1 ـ المرجع نفسه 1|63

2 ـ ابن جني الخصائص /2 162-163.

3 ـ المرجع نفسه 163/1

ولـ (ابن جني) ملاحظات وآراء قيمة في الأصوات وعلاقاتها بالمعاني، ضمن تصورته الشاملة لمبدأ (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) ، وذلك، من خلال إدراكه لهذه العلاقات . ولتقريب ذلك، يضرب لنا مثالا عن التقابل بين صوت (الطاء) ، وصوت (الدال) ، قائلا : "وقالوا : "**قطّ الشيء**" ، إذا قطعه عرضاً، و"**قدّه**" ، إذا قطعه طولاً، وذلك أن منقطع (الطاء) أقصر مدة من منقطع (الدال)، وأن (الطاء) أخصر للصوت، وأسرع قطعاً له من (الدال) ، فجعلوا الطاء المناجزة (أي ذات المخرج الصوتي القريب من مخرج القاف) للقطع عرضاً، أمّا (الدال) المماطلة (أي ذات المخرج الصوتي البعيد عن مخرج القاف) ، فقد جعلوها، لما طال من الأثر، وهو قطعه طولا"[1]. والمستقرئ لهذه الإشارة الدقيقة، يدرك أن ثّمة فارقا في المسافة الصوتية بين (الطاء) ، و(الدال) ، وهذه المسافة هي أصل التحديد الدلالي، في سياق الكلمتين.

كما لاحظ (ابن جني) ، أيضاً ، أن (الهمزة) في " **أزّ** " أقوى من (**الهاء**) في " **هزّ** " ، وذلك أنّ "**الأز**" شدة الصوت، ومنه : "**أز** المرجل أزا وأزيزا" ، أي غلى واشتد غليانه، حتى سمع له صوت، وفي الحديث «**فكان له أزيز**» ، ويقصد (الجذع) ، حين فارقه النبي (صلى الله عليه وسلم)[2]. ويقال : "أززت فلانا بكذا"، إذا أغريته به، وأَأَزُّه أزا وأزيزا ، و"سمعت أزيز القدر" ، وهو صوت غليانها على النار.[3]

---

1 ـ ابن جني الخصائص 509/1

2 ـ ابن عادل: تفسير اللباب (116/11) مصدر الكتاب : موقع التفاسير http://www.altafsir.comالكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع

3 ـ الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن تحقيق أحمد محمد شاكر دار مؤسسة الرسالة الطبعة : الأولى ، 1420 هـ - 2000 مwww.qurancomplex.com

فالمعنى الذي يتجلى في صوت (الهمزة) أقوى منه في صوت (الهاء) ، ذلك أن (الهمزة) صوت مجهور و(الـهاء) صوت مهموس . وعليه، فإنّ الصورة البلاغية هنا قد شكلت من الأصوات المهموسة، لا المجهورة، مما أكسبها قوة إيحائية كبيرة، تتجلى في معنى الوعيد.

وهنا، اكتفى (ابن جني) بالكشف عن خاصية القوة الانفجارية في صوت (الهمزة) ، وعن خاصية الضعف في صوت (الهاء) . وفي الحقيقة، إنّ صوت (الهمزة) يوحي بالبروز والنتوء، أكثر مما يوحي بالقوة، ولفظة "الأزّ" ، في اللغة، التحرك والاضطراب غير الشديد،. فقد ذكر (ابن منظور) ، في مادة (أزز): "أزّت القدرُ، إذا اشتد غليانا، وقيل: هو غليان ليس بالشديد"[1]، والقوة في " أزّ " تعود إلى فعالية (الزاي) المشدّدة، ليقتصر دور الهمزة – عندئذ - على إظهار فعالية (الزاي) في صورة مرئية، تشاهد بالعين.

أمّا لفظة "هز" ، فتعني التحريك، ولكن مع شدّة، وهي مدينة في ذلك، إلى (الزاي) المشددة، أما (لهاء) ، فهي للاضطرابات. فتكون الشدة في كلتا اللفظتين عائدة إلى (الزاي) المشددة، بفارق هو كون (الهمزة) للظهور والبروز، و(الهاء) للاضطرابات والانفعال. على أن حقيقة (الهاء) ، من حيث تأثيرها في معاني الألفاظ التي تتصدرها، إنما هي في بروز صوتها، الذي هو أقوى، قياسا بصوت (الهمزة) ، على الرغم من جهارة صوتها وانفجاريته. وليس هذا وحسب، بل إنّ العلاقات بين الأصوات والمدلولات التي تحيل إليه تبدو معقدة، وغير واضحة أحيانا، ولذا، فلا بد أن نبحث عن هذه العلاقات خارج البنية الدلالية للأصوات، أي نبحث عنها في السياقات والمواقف التي أحدثت هذه العلاقة أو تلك .

1 - ابن منظور لسان العرب دار صادر ـ بيروت ـ الطبعة الأولى مادة أزز

ويضرب لنا (ابن جني) مثالا على هذه الظاهرة - مستشهدا بما ورد عن سيبويه - "لعل الأول وصل إليه علمه لم يصل إلى الآخر" ، يعني أن يكون الأول الحاضرُ شاهدَ الحال، فعرف السبب الذي له، ومن أجله وقعت عليه التسمية، والآخر ـ لبعده عن الحال ـ لم يعرف سبب للتسمية، ألا ترى إلى قولهم Rlنسان إذا رفع صوته : "قد رفع عقيرته" ، فلو ذهبتَ، تشتقّ هذا، بأن تجمع بين معنى الصوت، وبين معنى (ر. ȧ . ṭ) ، لبُعُدَ عنك وتعسفّتَ، وأصله : أن رجلاً قطعت إحدى رجليه، فرفعها، ووضعها على الأخرى، ثم صرp بأرفعَ صوته، فقال الناس: رفع عقيرته"[1].

فالسياق هنا، هو الذي حدد الدلالة الأساسية للبنية الصوتية، و(ابن جني) هنا، يريد أن ينظر إلى المسألة من الجانب النسبي، لا المطلق، فقد لا تتّضح الدلالات من التشكيل الصوتي بصفة ثابتة، ويمثل (المستوى المعجمي) دورا مهمّا، في تحديد المعني والدلالة التي تفرضها المواقف والأداءات الكلامية.

---

1 ـ ابن جني الخصائص 66/1

التوجه الصوتي في القرآن الكريم وأثره في تصوير المعنى :

إنّ المتأمل للتصوير القرآني، يدرك مدى أهمية الأصوات في تشكيل المعنى والدلالة التي يوحي با تناغم الحروف في تركيب العبارة القرآنية، وفي الموسيقى التي يؤديها اللفظ، عن طريق تعادل الوحدات الصوتية، وتوازن النبرات، وتلاؤم الأصوات في مقاطعها، مع تناسب ذلك مع صورتا الذهنية من جانب، ودلالتها السمعية من جانب آخر.

ثم إنّ للتشكيل الصوتي علاقة قوية بالصورة التي يتطلبها المقام، كالعذوبة والرقة عند الوعد، أو الشدة والتوجس عند الوعيد، وما يثير من أحاسيس مختلفة، أو متباينة، كالإحساس بالبهجة والرضا، الأمل والرجاء، أو الإحساس بالألم والخيبة، واليأس والإحباط.

ولتقريب الفكرة، يمكننا استشعار الوقع النفسي الذي تحدثه أصوات (الإطباق) ، في قوله تعالى : **"وهم يصطرخون فيها، ربنا أخرجنا نعمل صالحا"**[1]. إنّ (الصرخة) هي الصيحة الشديدة عند الفزع، و(الصراخ) الصوت الشديد[2]، وهنا نلمس هيمنة أصوات الإطباق على باقي الأصوات، ونحسّ مدى تأثير ذلك على التصوير الفني لهذه الآية الكريمة، فهذه الأصوات موزعة على الشكل الآتي:

"وهم يصطرخون فيها، ربنا أخرجنا نعمل صالحا"

ص +ط _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ص

بداية الآية   ناية الآية

1 ـ سورة فاطر الآية 37

2 ـ بن منظور لسان العرب مادة صرخ

وهنا نلاحظ أن الصوت (المطبق) يحيط بكل العناصر الصوتية لهذه الآية، إضافة إلى تناسب هذه الأصوات مع صوت (النون) الذي أحدث رنة هذا الاصطراخ المدوي، قد تكرر أربع مرات، ليشكل بذلك معنى (الفزع) مع شدة الصراخ والاستغاثة التي لا تُستجاب، ولا تتحقق، لقوله تعالى: **"ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخيّ"**[1]. وقوله تعالى : **"فلا صريخ لهم ولا هم ينقذون"**[2]. فقد دلّت أصوات الإطباق، في جميع هذه الآيات، دلالة واضحة، وهي ترافق، بل تصنع المشهد العنيف في الآية (شدة الصراخ مع الاستغاثة).

وإذا تأملنا مادة (حصحص) ، من قوله تعالى : **"قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق"**[3] ، نستشعر أنّ تضعيف صوتي (الحاء) ، و(الصاد) ، في هذه الآية الكريمة، قد أمـد البنية الصوتية بقوة الوضوح، وإن كان الصوتان مهموسين، ذلك أن صفة الإطباق في (الصاد) قد جعل الصوت أكثر دويا وجلبة، وهذا ما يتناسب مع ما ذكره المفسرون[4] في سيميائية هذه الكلمة الدالة على مشهديّة (الظهور بعد الخفاء) ، إذ إنّها مأخوذ من (الحصة) ، وهي القطعة من الجملة، أي أنّها بينت حصة (الحق) من حصة (الباطل) ، والمراد هنا، هو تميز الشيء عن الشيء، وإلى ذلك، ذهب (الزجاج) . وقد قيل في معنىً آخر: حصحص من حصّ الشعر، إذا استأصله، بحيث تظهر بشرة الرأس، وعلى هذا المعنى، قول الشاعر:

قد حصّت البيضة رأسي فما ... أطعم نوماً غير تهجاع

---

1 ـ سورة إبراهيم الآية 22

2 ـ سورة يس الآية 43

3 ـ سورة يوسف الآية 51

4 ـ ينظر الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني

والمعنى نفسه، ندركه من تشديد (الصاد) ، في قوله تعالى : **"أفلا يعلم إذا بُعثر ما في القبور، وحُصّل ما في الصدور)**[1]، الذي زاد دلالتها الصوتية، وإرادتها المعنوية، فإذا هي أكثر وضوحا، وأشد استظهارا، عند إبراز صورة (التحصيل)، وكأنّه انتزاع للبّ من القشور، وتبدو العلاقة – عندئذ – واضحة بين صوت (الحاء) ، و(الصاد) في الآيتين، حينما أحدثا مواءمة بين الدلالة الصوتية ومعنى كلمتي : **حصّل، وحصل** .

---

1 ـ سورة العاديات الآية 9 - 10

التشكيل الصوتي للصورة الشعرية في الشعر العربي القديم:

إنّ علاقة الصوت بالصورة الشعرية علاقة ممتدة في عمق التراث الشعري العربي، فمن ينظر إلى تصوير (امرئ القيس) لجواده، يستشعر هذه الحالة لا محالة.

قال الشاعر[1]:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ معـًا كجُلمودِ صَخرٍ حطَّه السَّيلُ مِن علِ

إنّ (الهندسة الصوتية لهذه الصورة، تتوزع بين تكرار صوتين صوتيين أساسيين، هما صوت (الراء) ، وصوت (اللام) ، في الشكل الآتي:

مك**ر** مفـ**ر** مقب**ل** مدب**ر** معـ ـا كج**ل**مود صخ**ر** حطه السي**ل** من ع**ل**

رر + رر + ل + ر ل + ر + ل + ل

إن التكرارات موزعة على شكل: **(2 رر + 1 ل + 1ر)** ، في الشطر الأول، للدلالة على أصوات حركية (وقع حوافر الجواد في أثناء كرّه وفرّه) ، مع وجود صوت (اللام) داخل تكرارات صوت (الراء) ، ليضفي عليها معنى شدة الصوت، والقوة التي تصدر عن وقع الحوافر . وفي المقابل لدينا **(3 ل + 1 ر) ،** في الشطر الثاني، للدلالة على قوة انحدار الصخر من أعلى الجبل، مع وجود صوت (الراء) داخل تكرارات صوت (اللام) ، للدلالة على حركية الانحدار.

أما على مستوى الهندسة الموسيقية، فإنّه يمكن أن نلاحظ الآتي:

مك**ررن** مفـ**ررن** مقب**ل ن** مدب**رن** معا / كج**ل**مود صخ**رن** حطه السي**ل** من ع**ل**

ررن + ررن + ل ن + رن ل + ر ن + ل + ل

1 - الديوان، ص.52.

إنّ تفاعل تكرار صوت (النون) بعد صوت (الراء) قد أضفى على الصورة الشعرية جرسا موسيقيا، كون النون صوت (غنّي) يلائم طبيعة الغناء والموسيقى، وبذا، تصبح الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر صورة لتداخل المرئي بالمسموع، في تناغم الأصوات بالدلالات والمعاني.

وإذا كانت خاصية الرنين في صوت (النون) خاصية أصلا، تكون خاصية الاهتزاز نتيجة حتما لهذا الرنين، غير أنّ خاصية التشديد في النون، في آخر اللفظة، قد تجعل لها الغلبة، في نهاية المطاف .

لنتأمل تناغم الصوت مع الدلالة في قول البحتري[1]:

صنǨ نفسي عما يدنÈ نفسي وترفعǨ عن جـدا كل جبÈ
وتماسكǨ حين زعزعني الدهـر التماسا منه لتعسي ونكسي

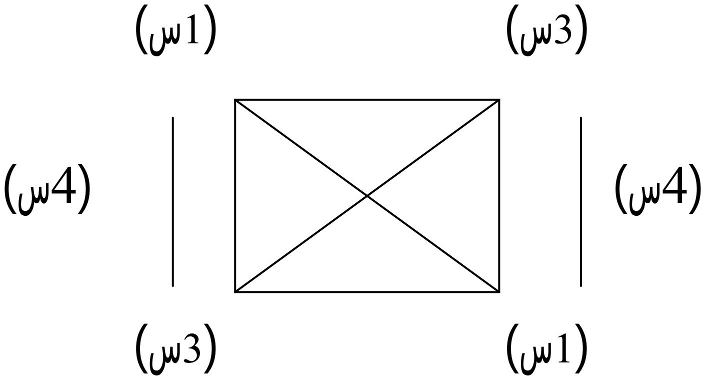
من خلال توزيع الهندسة الصوتية في البيتين، يمكننا ملاحظة تواتر صوت (السين) بطريقة تقابلية، تحدث جرسا موسيقيا، يتناسب مع تنسيقات هندسة صوت (السين) فيجعلها مفعمة بالدلالات والمعاني التي ربما كان أراد البحتري التعبير عنها . ويمكن ملاحظة ما يلي:

صنǨ نفسي عما يدنÈ نفسي   وترفعǨ عن جـدا كل جبÈ
â + â + â   â
وتماسكǨ حين زعزعني الدهـ ـ ـ ـ ـر التماسا منه لتعسي ونكسي
â   â + â + â

إنّ عدد تواتر (السين) في البيت الأول : (4) موزعة على (3) في الشطر الأول، مقابل (1) في الشطر الثاني، ثم نلاحظ تواتر (السين) بالعدد نفسه : (4)

1 - ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، [د.ت.ط] ، ص.190.

موزعة على (1) في الشطر الأول، مقابل (3) في الشطر الثاني، على عكس البيت الأول، وعليه، فإنّ تواتر صوت (السين) موزع على شكل تقابلي، كما هو مبين في هذا الشكل :



والسؤال المطروح هنا هو: هل توزيع التنسيقات الصوتية لـ (السين) ، في هذين البيتين، وليد الصدفة ؟ أم هو اختيارا حرا واعيا ؟ ثم، ما علاقة هذه الهندسة الصوتية بالدلالة والمعنى ؟

إنّ المسالة هنا تتجاوز هذا الطرح، ولذا، فإنّه ينبغي أن ننظر إليها من جانب (الموقف النفسي) الذي فرضته السياقات على الشاعر، فقد كان الشاعر محبط النفس، حزينا، متألما، متوجعا، يمرّ بحالة ضعف وانكسار، ومع ذلك، حاول أن يظهر في صورة القوي الجَلْد المترفّع، لكن صوت (السين) سيخونه، وخذله، وكشف عن تلك وضعية الضعيف والانهزامية التي اقتحمت الشاعر، بكلّ ما يحمله صوت (السين) من ضعف.

ولنستمع إلى (ابن جني) ، معلقا على (السين) ، في باب **(إمساس الألفاظ أشباه المعاني)** : "ومن ذلك قولهم: صعد وسعد . فجعلوا الصاد، لأنها أقوى، لما فيه أثر مشاهد يرى، وهو الصعود في الجبل، والحائط، ونحو ذلك . وجعلوا (السين) ، لضعفها، لما لا يظهر ولا يشاهد حسا، إلا أنه مع ذلك، فيه صعود الجدّ

لا صعود الجسم . ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجد، وهو عالي الجد، وقد ارتفع أمره وعلا قدره . فجعلوا (الصاد) لقوتها، مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا (السين) ، لضعفها، فيما تعرفه النفس، وإنْ لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية"[1].

ولقد صوّر القرآن في سورة "الناس" ، مدى ضعف (إبليس) ، وانهزامه، وانكسار شوكته، أمام قدرة الله - عزّ وجلّ - وعظيم سلطانه .

يقول تعالى :

((قل أعوذ برب الناس، ملك الناس، إله الناس، من شر الوسواس الخناس، الذي يوسوس في صدور الناس، من الجنة والناس)) .

لقد كانت (السين) هي الحرف المهيمن على التركيبة الصوتية الداخلية لهذه السورة، حيث تواتر صوت (السين) عشر مرات، مهيمنا بذلك على جميع الأصوات الأخرى، بل، لقد تعدّت الهيمنة عتبتها النصّية، حين وسمت السورة بـ (سورة الناس) ، حيث تتجلى السين في كلمة (سورة) التي تعني المقام والدلالة المجرّدة، لتتميّز عن كلمة (صورة) التي تعني المشهد المجسّد عادة .

ويمكننا - بناءً على ذلك - أن نعطي مخططا لبنية صوت (السين) في السورة الناس، ثم بيتي (البحتري) ، حيث إن البنية الصوتية، تنحدر في اختزال هابط، من الموجب إلى السالب:

+

-

---

1 ـ ابن جني الخصائص ينظر باب التصاقب، 499/1

وفي بيتي (البحتري) استعارة في قوله: **(وتماسكŇ حين زعزعني الدهر)،** ففي الفعل (زعزع) صورة توحي بتقطع الحركة وتواترها على نسق متساوٍ، والفعل مضاعف الزاي، وعين (زع X 2) ، ولـ (ابن جني) رأي في ذلك، عندما يقول: "وكذلك قالوا : "صرّ الجندب" ، فكرروا (الراء) ، لما هناك من استطالة صوت، وقالوا : "صرصر البازي" ، فقطعوه، لما هناك من تقطيع صوته"[1].

---

1 - المرجع نفسه ص 505/1

الهندسة الصوتية والدلالة الشعرية
في التجربة الشعرية المعاصرة

طرح الخطاب النقدي المعاصر بقوة، علاقة الصوت بالتشكيل الجمالي للصورة الشعرية، بغية استكشاف ما تحدثه الإيقاعية من تنوعات دلالية في بناء الصورة الشعرية. فالخطاب الشعري يقوم على هندسات صوتية وإيقاعية، تفاعلت فيها الدلالات والمعاني، مشكلة رؤية شعرية، تنفذ داخل عالم الشعر، وعالم الصور.

لقد كان التركيز بشدة، على البنية الصوتية أساسا لبناء القصيدة الشعرية، فتنوعت الهندسات الموسيقية، والبنى الإيقاعية، خاصة، في الشعر الرومانسي، وتناغم الصوت مع التجربة الشعرية، واتسق مع انفعالات الشاعر، بل أسّس لعنصر التخييل، لغدا الصوت، في أرقى مراحله، ركنا مكينا في إنتاج الصورة الشعرية.

من هنا، التفتت الدراسات الأسلوبية المعاصرة إلى الأصوات اللغوية، وقيمتها الموسيقية، في التجربة الشعرية المعاصرة، واهتمت برمزية الأصوات، ذلك الذي فعله الشاعر الفرنسي (رامبو - Arther Rimbaud ، في قصيدته **'صوائت' voyelles '**

A noir , E blanc , I rouge , U vert , O bleu , voyelles[1]

وعلى حد تعبير (كندراتون) ، فإنّ "الفونيمات هي ذات اللغة، بل إنها الشيء الذي يحول سيلا من الأصوات إلى كلام بشري"[2]. وإضافة إلى ذلك كله،

---

1 ينظر جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ص 89.

2 أكندارتوف ، الأصوات والإشارات ترجمة شوقي جلال الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972 ص 183

فإنّ اللغة تتضمن عناصر شتى، من أنساق الإشارات التي تتيح لنا المقدرة على إدراك ما هو أكثر من المعنى المجرد والبسيط، ليغوص بنا في عمق الدلالات البشرية[1].

لقد حاولت التجربة الشعرية أن تصل إلى هذه الدلالات، في شتى مستوياتها، ولعلّ المستوى الصوتي كان من أهمّ مجالات الخوض الشعري، لما له من وظيفة، يتوسّل بها لبلوغ مقاصد الشعر، وفهم ما يختلج في صدور الشعراء من أحاسيس وانفعالات وعواطف، إلى جانب الوظيفة الإجرائية التي يعتملها المبدع، في إنجاز إبداعه. وإذا كان الرسام يعبر بالألوان والنّحات بالأشكال فإنّ الشاعر يعبر بالكلمات، حيث الأصوات أداته الأولى .

وفي هذا السياق، سنتناول مقطعا شعريا من قصيدة (يوسـف غصـوب)، الموسومة بـ (أوراق الخريف)، نستكشف، من خلالها، أثر التشكيل الصـوتي في الصورة الشعرية:

يقول الشاعر :

نثر الخريف على الثرى أوراقه … فتناثرت كتناثر العبرات
يتركن أغصانا ألفن عناقها … ويقعن فوق الأرض مضطربات
تلهـو بهن يد الهـواء هنيهـة … وتعـود تجمعهـن بعد شتات

لقد صور الشعر الرومانسي تفاعل أحاسيس الشعراء بمظاهر الطبيعة في شتى فصولها، خاصة، ما ارتبط بفصل (الخريف) السّد – حسب الرومانسية – معاني الكآبة والحزن، والقلق والحيرة، والضمور والانحسار أو ما عبروا عنه بـ "الطبيعة الميتة" ـ la nature morte، حيث اصفرار أوراق أشجارها، دلالة على سقمها

---

1 ـ المرجع نفسه ص 184

ومرضها، ثم موتا، وفي مقطوعة (يوسف غصوب) تجسيد لتجربته شعورية مثّلت فيها الهندسة الصوتية حيز مهمّا في بنائها، من خلال براعة التمثيل الصوتي، حيث كانت الأصوات موزعة توزيعا مناسب يستقيم والدلالة المركزية للمقطوعة. ذلك الذي تكشف عنه هذه المتابعة الصوتية وتوزيعية الأصوات في هذا النص .

توزيعية الأصوات في النص :

1. **توزيع صوت الثاء :**

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات

ثـ + ثـ ثـ + ثـ

- حرف (الثاء) مهموس رخو .. ولا فرق بينه وبين صوت (الذال) ، إلا أنّ خواصهما الدلالية في منتهى التناقض، نجد ذلك في حدود الهمس والجهر، حيث الهمس في (الثاء) ، والجهر في (الذال) ، ثمّ إنّ في (الثاء) رقة وليونة ودفء، وفي صوت (الذال) خشونة وحرارة وانفعالية.
- للثاء حضور أنثوي، إذا اجتمع مع دلالة التاء (التاء المؤنثة) . وكأني بالعربي، لم يبدع صوت هذا الحرف إلا للأنثى، ليميزها، ويوفيها حقها من الرقّة والدماثة والحنو واللين. وإنّ من النساء أنفسهن، ما لا تتوافر على خصائص الأنوثة، وإن كانت أنثى . فلفظة (أنثى) ، إنما هي ألصق بالجنس منها من لفظة (امرأة) .
- لحرف (الثاء) حفيف رقيق يسمع له عند (اللثغ) ، مما يوحي بالرقة والبضاضة والطراوة والدفء، وهي جميعا أحاسيس لمسية. و إنّ من مباني هذا

الحرف سبعة عشر مصدراً تدل معانيها على الرقة والطراوة والبضاضة ومتعلقات الأنوثة، مما يحاكي الرقة والدماثة في حفيف صوت الثاء الملثوغة.

- إنّ موازنة بين حرفي (الثاء) ، و(الذال) قد يحمل إلى تصديق أنّ صوت (الثاء) يوحي بكلّ ما يكون للأنوثة، وأن صوت (الذال) يوحي بكلّ ما يكون للذكورة[1] . فعلى الرغم من التناقض والتضاد بينها، كدلالة صوتية، إذ لا تستقيم لفظة تجمع الحرفين، إلا أنّ زوال التناقض والتضاد يستقيم في اجتماعهما (دلاليا) ، باعتبار ثنائية الأنوثة والذكورة .

2. توزيع صوت التاء :

تلهو بهن يد الهـواء هنيهـة وتعود تجمعهـن بعد شتـات

تـ + ـة + تـ+ تـ + تـ+ت

- صوت (التاء) صوت مهموس وهو أقرب ما يكون من خصائص الأنوثة رقة ولطفا. وهذه الأنوثة انعكست بدورها على النشاط التصـويري والتعـبيري الاستعاري لصورة الأوراق المتساقطة على الأرض مجتمعة مبعثرة وكأنا لعبـة تلهو با يد الهواء، ولطالما عبر (بول فرلين) Paul verlaine في **قصيدته أوراق الخريف** على هذا المعنى قائلا:

---

[1] - سبق أن أشار (ابن جني) ، وبصورة عابرة، إلى الخاصية الإيمائية لحرف (الثاء) ، دون أن يقول با، وذلك عند كلامه عن مثاله (بحث) الذي ضربه، للدلالة على أن العربي قد أبدع، تعبيراً عن معانيه، ووفقاً لقاعدة الأذكى (سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المراد) .. لأنّ حرف (الثاء) يمثل جنس الأنوثة كإحساس لمسي)

وسأغادر في الرياح الهوجاء

التي تحملني هنا وهناك

مثل ورقة ميتة

وعلى هذا الأساس فإن صوت التاء يتموقع في حرف الروي، مما جعل هذه القافية مؤنثة وهذا يفسر لجوء الشاعر الرومانسي إلى الميل العاطفي الحزين والكئيب والتعلق الشديد بالمرأة والطبيعة في آن واحد.

وفي تحليل (جاكبسون) لقصيدة القطط **les chats (**لشارل بودلير**)**، يشير إلى أنوثة القافية ومدى علاقتها بالتعبير الاستعاري وأثر ذلك كله بالصورة الشعرية.[1]

- توزيع صوت النون:

نثر الخريف على الثرى أوراقه	**فتناثرت كتناثر العبرات**
ن	**ن + ن**
يذكرن أغصانا ألفن غناءها	**ويطفن فوق الأرض مضطربات**
ن + ن + نٌ + نا + ن	**ن**
ويلهو بهن يد الهواء هنيهة	**وتعود تجمعهن بعد شتات**
نٌ نا + ن	**نٌ نا**

- 1 volr Jackbson.R Questions de poétique page 443

إن تواتر صوت النون في هذا المقطع أضفى على الصورة نوعًا من الموسيقى أو نوعًا من الغنائية الحزينة، عبر تلك المعاني الشعرية المفعمة بالكآبة والحزن العميق والإحساس باليأس والتشائم، إنها موسيقى حزينة ولكنها هادئة.

إن صفة صوت النون الغنة، والغنة، إما أن تدل على الألم والأنين، أو هـي صفة للغناء، وقد تحقق الأمران في الصور الشعرية في هذه المقطوعـة، ولـنلاحظ الاستعارة في هذا الشطر:

يتركن أغصـانا ألفن عناقها

لقد تواتر صوت النون هنا Rس مرات، وهذا التواتر هو الذي جسـد ألم الفراق فراق الأوراق للأغصان التي ألفت عناقها كألفة صغار الأطفال لأمهـاتم، وهذه استعارة تناغمت مع صفة الغنة التي أحاطت بالدلالة الشعرية من أولهـا إلى آخرها مشكلة بذلك بعدا استيطيقيا يجسد معاني إنسانية.

- **توزيع صوت الهاء** :

في البيت الثالث :

ولهو تهزن يد الهـواء هبوبهـا   وتعود تجمعهـن بعد شتـات

هـ+هـ+ هـ+ هـ+هـ   +   هـ

وهنا أيضا نلمس الانفعال نفسه في امتزاج صوت الهـاء بوصـفه صـوتا مهموسا غنيا بمختلف مشاعر الحزن والكآبة فهي تعبير صوتي لانبعـاث آهـات

الشاعر وتصويره للآلام النفسية التي تنبعث من خلال تواترها، خاصة مع الشطر الأول الذي بلغ مجموعها فيه الخمس.

إن الطابع التكثيفي لصوت الهاء أضفى على الاستعارة انفعالا مأسويا ممزوجا بإحساس الشاعر بدنو أجله وقرب نهايته.

ثم إن تعانق صوت النون مع صوت الهاء قد رسم صورة تجسيمية هي أقرب إلى الفن التشكيلي منه إلى نظمية الشعر.

الوزن والقافية وأثرهما في تشكيل المعنى في الطرح البلاغي:

لقد اهتم النقاد والبلاغيون القدامى بالوزن والقافية اهتماما كبيرا وأولوهما عناية فائقة، إدراكا منهم لمسألة جودة الصياغة في بناء شكل القصيدة. وكانت لديهم ملاحظات في حدود المعايير التي كانت سائدة في ذلك الزمن، حول العلاقة الدلالية بين مستوى النظم وبين المعاني التي تتناولها القصائد الشعرية، غير أن أكثر تركيزهم كان على الجوانب الجمالية التي يوفرها الوزن والقافية.

1 ـ **الوزن والمعنى** :

لقد أشار صاحب خزانة الأدب إلى قضية الوزن وعلاقتها بسلامة الدلالة الشعرية في البيت، فغالبا ما يضطر الشاعر إلى تغيير لفظ من أجل الالتزام بقواعد العروض وقد لا يُوَفّق في بعض الأحيان في هذا التحايل على الوزن فيفقتل المعنى المراد من البيت.

إن خاصية تلاؤم اللفظ والوزن هي التي تجعل المعنى المراد تحقيقه مناسبا للصياغة الشعرية على المستوى العروضي، ومعنى هذا أن الشعراء في محاولتهم

التوفيق بين هذين القانونين: القانون الذي يحدث الانسجام بين الصياغة الشعرية والمعنى من جهة، والقانون الذي يحقق الانسجام العروضي من جهة ثانية.

يقول البغدادي في ذلك: "والوزن واللفظ في أوصافه ائتلفا فما يكون مديحي غير منسجم لهذا النوع أعني ائتلاف اللفظ مع الوزن قال قدامة هو أن تكون الأسماء والأفعال تامة لم يضطر الشاعر في الوزن إلى نقصها في البنية ولا إلى الزيادة ولا إلى التقديم والتأخير ومنهم من قال هذا النوع لا مثال له بصورة معينة لأنه عبارة عن أنه لا يضطر إلى ما لا يلزمه منه فساد صورة المعنى وذهاب رونق اللفظ كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

وفي رواية (أخو أمه) فإن اضطرار الوزن حمله على رداءة السبك فحصل في الكلام تعقيد يمنع من فهم معناه بسرعة ولو قال وما مثله إلا مملك أبوه يقارب خاله لسهل مأخذه وقرب تناوله وبيت الشيخ صفي الدين في بديعيته[1] قوله:

في ظله أبدا منصور اللواء له عدل يؤلف بين الذئب والغنم

والعميان ما نظموا هذا النوع في بديعيتهم وبيت الشيخ عز الدين الموصلي قوله:

أألف اللفظ مع وزن بمدحة مولانا وهم علاه ببنيان الثلم

قلت ثقل الهمزة في لفظة أألف والوقوف لتحرير الوزن عند قوله بمدحه مولانا كان سببا في عدم ائتلاف اللفظ مع الوزن"[2].

---

1 ـ ديوان صفي الدين الحلي، دار بيروت ـ بيروت ـ ط 1983 ص 697.

2 ـ البغدادي خزانة الأدب الجزء الثاني ص 443

إن العناية بالمعايير التي غالبا ما تخضع للذوق السليم وتحتكم إلى سنن العرب في كلامها، جعلت النقاد لا يتجاوزون حدود انسجام اللفظ والمعنى، دون البحث في العلاقات الدلالية التي تؤثر في صياغة الصورة الشعرية كعلاقة النظم بالاستعارة مثلا.

ولهذا لم تكن هناك استراتيجية واضحة في دراسة الصور الشعرية دراسة صوتية، وربما يرجع هذا إلى أن البلاغة القديمة أغفلت هذا الجانب من حيث إنها انقادت وراء المعايير والقواعد الشعرية الصارمة.

2 ـ القافية:

ومن الأسس التي يقوم عليها النظم أيضا القافية، والسؤال المطروح هو: ما الدور الذي يمكن أن تؤدبه القافية كخاصية صوتية في تشكيل الوقع الاستيطيقي للصورة الشعرية؟

لقد كانت العناية بالقوافي في الشعر العربي القديم ذات أهمية كبيرة، لما تحدثه من أثر جمالي على القصيدة، ولأنها بمثابة المقاطع الصوتية المتواترة من خلال القوانين العروضية التي تحقق الانسجام التام بين هذه الوحدات الصوتية داخل البناء الشعري، يقول ابن جني:"وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه. ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو (ردفين) نحو: سعيد وعمود. وكيف استكرهوا اجتماعهما (وصلين) نحو قوله:"**الغراب الأسودو**"مع قوله أو"**مغتدى**" وقوله في "**غدى**" وبقية قوافيها وعلة جواز اختلاف الردف وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير"[1].

وهنا أيضا نلاحظ التركيز على الجانب الجمالي الذي يعطي للقصيدة ذلك التناغم الصوتي من أجل الوصول إلى بناء علاقة انسجام بين القافية وبين تلاؤم

1 ـ ابن جني الخصائص 127/1

الأصوات التي تتشكل بواسطتها هذه القافية، مع غياب الإشـارة إلى العلاقـات الدلالية التي يمكن أن تتوفر بين القافية وبين الاستعمال الاستعاري من حيث المعنى والدلالة.

المستوى الصوتي في الدراسات الأسلوبية:

لقد أكدت الدراسات الأسلوبية على أن السمات العروضية المتمثلة في القافية والوزن والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية تتحقق على إثرها القيمة الجمالية للقصيدة، بل إنها تنجز إلى ذلك وظيفة دلالية فالقافية هي دال بحيث إن المشترك اللفظي حسب مبدأ الموازاة الصوتية الدلالية يعني أن هناك ترادفا أي أن الكلمات التي تتشابه من جهة الصوت ينبغي أن تتشابه من جهة المعنى أيضا وعلى هذا الأساس ينبغي النظر في العلاقة بين الصوت والمعنى في القافية، ولهذا أصبحت القافية في الخطاب الشعري المعاصر كما يقول (كوهن) أوفر غنى وأقل نحوية لما تحدثه من أثر على الصورة الشعرية.[1].

مستوى النظم :

يتساءل (كوهن) في البداية مستشهدا بقول بودلير "فمن لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقي بدون إيقاع ، وبدون قافية ، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس مع تموج الأحلام وقفزات الوعي"[2].

ومن هنا يلاحظ (كوهن) أن العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي وأن الحظوة لا ريب للمستوى الدلالي، ويشهد لذلك أن للقصيدة النثرية وجودا شعريا، في حين أن النظم الحرفي الصوتي ليس له

---

1 ـ ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 209- 210

2 ـ المرجع نفسه ص51

إلا الوجود الموسيقي فحسب، فيمكن للشعر إذا أن يستغني عن النظم، والسؤال الذي يطرحه (كوهن) هنا "لكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا ، نثرا ، فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية وبذه الصفة يجب أن ندرسه"[1].

إن النظم حسب كوهن لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو بنية صوتية ـ دلالية ـ ـ وعلى هذا الأساس فهو يتميز عن المقومات الشعرية الأخـرى كالاستعارة التي توجد في مستوى الدلالة فقط. ثم إن النظم في بنيته العميقة ما هو سوى صورة شبيهة بالصور الأخرى، وفي مقابلته بين النظم والاستعارة يصـل إلى نتيجة مفادها أن النظم والاستعارة بنيتان متشابتان ولا وجود فرق بينهما إلا مـن خلال العناصر التي يستخدمها كل منهما.[2]

النظم بين المطابقة والإيحاء:

لقد التفتت أسلوبية الانزياح إلى قضية هامة على مستوى النظمي، وتتعلـق بمبدإ المطابقة والإيحاء أي ما يجعل رسالة ما تخضع للمستويين معا:

المستوى الأول: يتم فيه خرق الرسالة عن طريق المطابقة.

المستوى الثاني: ويتم فيه استرجاع التوازي على مستوى الإيحاء.

ويطبق (كوهن)ذلك على القافية التي تمثل ميكانيزما ذا زمنين مستعملا م.م مقابلا للمعنى المطابق و م.ح مقابلا للمعنى الإيحائي في الخطاطة الآتية[3]:

---

1 ـ المرجع نفسه ص 52

2 ـ المرجع نفسه

3 ـ المرجع نفسه ص 210

1- دال 1 = دال 2

2- م.م 1 ≠ م.م 2

3- م.ح 1 = م.ح 2

ومن خلال هذا الشكل يلاحظ الخرق الذي تم بين المستوى 1و2 والاسترجاع الذي تم بين1و3 وعلى هذا الأساس فإن التعريج على المستوى 2 ضروري و ذلك لأن م.ح. لا يتحقق إلا إذا فسح له م.ح الدال.

ويضرب (كوهن) لذلك مثالا لبودلير:

Mon enfant, ma sœur
Songe à la douceur

فكلمتي القافية لا يربط بينهما أي جامع دلالي فالنعومة douceur صفة للنفس بينما الأخت sœur إنسان عضو في الأسرة، فلا يوجد إذن بين المفهومين أي رابط أو تلازم مشترك "والتشابه الصوتي بينهما هو مجرد عرض في اللغة احتالت القافية لإبرازه".[1]

غير أن الحقيقة العاطفية والشعورية تقوم هنا بتصحيح الخطأ المفهومي فإذا كانت الأخوة توحي بالود و الحب يشعر بما كقيمة فإننا من المؤكد نشعر بما تتمتع به الأخت من روابط أخوية تعززها عواطف ذات خاصية أنثوية كلها رقة وعذوبة، ونعومة، وعليه فإن دلالة القافية هنا استعارية فالمشابهة الصوتية أدت الدور نفسه الذي أدته العلاقة الإسنادية.[2]

---

1 ـ المرجع نفسه ص 210

2 ـ ينظر المرجع نفسه ص 211

ومن أجل توضيح استعادة المستوى الإيحائي للموازنة بين الصوت والمعنى والتي هي هنا موازنة من نمط تماثيلي يلجأ (كوهن) إلى الخطاطة الآتية:

الدال

د. المطابقة

د. الإيحاء

وعلى هذا الأساس فإن مشابة وجهي الدليل اللغوي ليست مشـابة بـين الصوت والمعنى، ولكنها مشابة العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات. فالعلاقة ـ إذا ـ ـ مزدوجة، فهي على مستوى الدلالة المطابقة سلبية و إيجابية على مسـتوى الإيحاء،وعليه فإن التنافي بين المطابقة والإيحاء، حسب (كوهن) هو مفتـاح كـل الصور، لأن الشعر، كما قيل هو استعارة موسعة[1].

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص 214

الفصل الثاني

المستوى المعجمي
والصرفي للصورة الأدبية

المستوى المعجمي

هل كان الاستعمال المجازي سببا من أسباب الوفرة المعجمية في اللغة؟

سؤال نجد إجابته في بعض ما ذهب إليه كثير من علماء البلاغة عندما لاحظوا أن بعض الاتساع اللغوي سببه الاستعارة، يقول ابن رشيق القيرواني: "بل إن الاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة ليس لضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازا واتساعا، ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أنا نجد اللفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة نحو "**العين**" التي تكون جارحة وتكون الماء وتكون الميزان وتكون المطر الدائم الغزير وتكون نفس الشيء وذاته وتكون الدنيا وأشبه ذلك كثير.وليس هذا من ضيق اللفظ عليهم ولكنه من الرغبة في الاختصار، والثقة بفهم بعضهم عن بعض، ألا ترى أن كل واحد من هذه التي ذكرنا له اسم غير العين أو أسماء كثيرة"[1].

من خلال هذا النص يطرح ابن رشيق مسألة التوسع المعجمي عند العرب ويرجعها إلى أمرين:

الأمر الأول: أن التوسع المعجمي فعل إرادي ولا مجال للصدفة في ذلك ومع أن اللغة العربية غنية بمفرداتها وألفاظها فإن العرب قد لجأت إلى الاستعارة كأحد سبل التوسع.

الأمر الثاني: أن الاتساع المعجمي خاصية في اللغة العربية وحدها دون سائر لغات الأمم الأخرى.

---

1 ـ ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة دار الجيل بيروت ـ لبنان ـ 1981 ج/1 ص 274

صحيح أن اللغة العربية غنية بالتنوع المعجمي كثيرة الاشتقاق سريعة التوسع، لكن يبدو أن ابن رشيق قد أطلق حكما ذاتيا بدون أن يجري مقارنة أو أن يقدم أدلة وبراهين تثبت صحة رأيه، وتعطي مصداقية لنتائجه التي توصل إليها.

ولعل ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في مسألة التوسع المعجمي في اللغة العربية من خلال الاستعارة أقل حدة من جزم وإصرار ابن رشيق فقد استخدم عبد القاهر عبارات من شأنها أن تجنبه الوقوع في زلات علمية لا تغتفر كعبارة **ما يوجد وما لم يوجد**، إضافة إلى أنه كان أكثر منهجية في توضيح هذه المسألة.

فقد قسم الاستعارة إلى قسمين مفيدة وغير مفيدة جاعلا من غرض الثانية التوسع في اللغة يقول:"وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، مثل الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق **ربما وجدت** في **غير لغة العرب وربما** لم **يوجد**، فإذا استعمل الشاعر شيئا في غير الجنس الذي وضع له فقد استعار منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه، كقول العجاج (ت.90هـ):

وفاحمًا ومرسنًا مسرَّجا

يعني أنفا يبرق كالسراج، والمرسن في الأصل للحيوان، لأنه الموضع الذي يقع عليه الرسن. وقال آخر، يصف إبلا[1]:

تسمع للماء كصوت المسحل   بين وريديه وبين الجحفل

فجعل الإبل جحافل وهي لذوات الحوافر."[2]

---

1 ـ البيت لأبي النجم العجلي، الشاعر الرجاز المشهور (ت. 130 هـ)

2 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص27

ففي الاستعمال تستعار بعض الأسماء من نوع إلى نوع آخـر داخـل الجـنس الواحد، كما في مثال **[illegible]** أو من جنس إلى جنس آخر، كاستعارة اسـم خاص بالإنسان إلى الحيوان كقول أحدهم[1]:

فبتنا جلوسا لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصفارا[2]

فاستعمل الشفة للفرس وهي موضوعة للإنسان. أو من الحيوان إلى الإنسان كما في قول الشاعر[3]:

ولكن زنجيا، غليظ المشافـر فلو كنت ضبيا، عرفت قرابتي

فجعل المشفر للإنسان وهو موضوع للبعير، ومثل هذا قولهم: **أنشب فيه مخالبه.**[4]

الاشتراك اللفظي والاستعارة:

إن اللغة العربية ومن خلال هذه الوفرة المعجمية والثراء القاموسـي لا تـرتبط باللغة الاستعارية فقط وإنما ترتبط بظواهر أخرى يمثل فيه المجاز دوره الفاعل من مشترك لفظي وإيهام وكناية وعدم تصريح.

يقول ابن سنان الخفاجي:" .. ربما عرض في وضع الأسماء المشتركة فائـدة في بعض المواضع مثل أن يحتاج الناطق إلى كلام يؤثر أن يُكنى فيه ولا يصرح فيقول لفظة ويوهم بما معنى قد قصد غيره..وإن قل الداعي إليه إلا في اليسير من المواضع فلم تجعل اللغة العربية خالية منها، بل فيها أسماء مشتركة لقولهم ـ **عين** ـ وما أشبهها".[5]

---

1 ـ البيت لأبي دؤاد الإيادي يصف فرسا.

2 ـ ينظر المرجع السابق ص 28

3 ـ البيت للفرزدق وقرئ (غليظا مشافره). ينظر الأغاني تح. عبد الستار أحمد فرج ، دار الثقافة ـ بيروت ـ ط 6، 1983 354/21.

4 ـ ينظر المرجع السابق ص 31

5 ـ ابن سينان الخفاجي سر الفصاحة ص 24

غير أن ابن سنان ومن خلال هذا النص يبدو وكأنه غير متحمس لقضية المشترك اللفظي، إلا أن عبد القاهر الجرجاني كان أكثر دقة ووضوحا حينما ميز بين الاستعارة والاشتراك اللفظي قائلا:"فاستعمل الشفة في الفرس وهي موضوعة لRنسان..فلا فرق من جهة المعنى بين قوله من شفتيه وقوله من جحفلتيه، لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءا من الفائدة أشبه، وذلك أن الاسم في هذا النحو إذا نفيت عن نفسك دخول الاشتراك عليـه بالاسـتعارة دل ذكره على العضو وما هو منه، فإذا قلت الشفة دلت على الإنسان، أعني تـدل علـى أنك قصدت هذا العضو من الإنسان دون غيره،فإذا توهمت جري الاستعارة في الاسم زالت عنها هذه الدلالة بانقلاب اختصاصها إلى الاشتراك".[1]

وهذا هو التصور نفسه الذي طرحه الدرس الحديث فقد ميز الكاتبان (جـورج لايكوف) و(مارك جونسون) بين الاشتراك اللفظي القوي والاشتراك اللفظي الضعيف والاشتراك اللفظي عندهما هو استعمال اللفظ نفسه للتعبير عن تصورات مختلفة، كمـا في (bank) وهو ضفة النهر، و(bank) وهو البنك الذي نضع فيه أموالنا.

1 ـ **الاشتراك اللفظي القوي**:

ترى فرضية الاشتراك اللفظي القوي أن لفظ (**هاجم**) في الجملتين الآتيتين يحيل على تصورين مختلفين تماما وغير مترابطين:

ـ لقد هاPوا الحصن

ـ لقد هاPوا استدلالي

فاستعمال اللفظة (**هاجم**) نفسه في الجملتين ما هو سوى أمر صدفة، والشـيء نفسه يقال عن اللفظ الوارد في التعابير الآتية:

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 28

ـ في المطبخ ـ في الصحافة ـ في حيرة.

إذ سيحيل على ثلاثة تصورات مختلفة تماما ومستقلة وغير مترابطة.

وعموما فإن فرضية الاشتراك اللفظي القوي لا يمكن أن تفسر العلاقات النسقية الداخلية للاستعارات كون هذا الموقف ينظر إلى كل تصور ليس باعتباره مستقلا فحسب، بل وباعتباره لا يربط علاقة بتصورات أخرى يعبر عنها اللفظ نفسه.

2 ـ الاشتراك اللفظي الضعيف:

أما موقف الاشتراك اللفظي الضعيف فأفضل من الموقف اللفظي القوي، وذلك لأنه يسمح بإمكان وجود علاقات بين هذه التصورات. ففي ظل هذا الموقف الخاصة يمكن للتصورات المتنوعة التي يعبر عنها لفظ واحد أن تكون في عدد من الحالات مرتبطة بموجب المشابهة فباتخاذ موقف الاشتراك اللفظي الضعيف علاقة المشابهة منطلقا يسلم أنها كافية لتفسير كل الظواهر التي رأيناها من قبل...إن هذا الموقف يدافع فقط عن إمكانية إدراكنا للمشابهات بين مختلف التصورات، وأن هذه المشابهات هي التي تفسر استعمال نفس الألفاظ للتعبير عن هذه التصورات المختلفة."[1]

ويمكننا هنا أن نشير إلى أن البلاغيين العرب قد فرقوا بين الاشتراك اللفظي وبين التوسع المعجمي من خلال الاستعمال الاستعاري والمجازي.

---

[1] ـ جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها ترجمة عبد المجيد جحفة الطبعة الأولى دار تبقال للنشر 1996ص 122

المستوى المعجمي و أثره في الاستعارة:

لقد نقل السكاكي تعريفا للاستعارة مفاده أنها "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[1] إن هذا التعريف يحدد الاستعارة على أساس المستوى المعجمي وإن السكاكي لا يذكر شيئا عن مصدره غير إشارة على أنه تعريف ورد عند السلف .

و مهما يكن من أمر فإن الاستعارة في الموروث البلاغي عند العرب أخذت في الغالب منحى لغويا لا يخرج بها عن إطارها المعجمي والنحوي، فعبد القاهر على سبيل المثال يحلل الاستعارة في قوله تعالى {**واشتعل الرأس شيبا**}[2] على أساس التمييز في (**شيبا**)[3] أما السكاكي فيجعلها من الجانب المعجمي بتفكيكه لأجزاء الاستعارة محددا الدلالة المشتركة بين المستعار منه وهو (**النار**) والمستعار له (**الشيب**) وهذه الدلالة هي **الانبساط** و هي وجه الشبه[4] أي تقدم النار وهي تأكل الأخضر واليابس فكذلك الشيب ينبسط ويتقدم ليأتي على سواد الشعر فيحيله إلى البياض وكذلك النار تحول ما يحترق إلى رماد .

فقد ركز عبد القاهر الجرجاني على الجانب النحوي وركز السكاكي على الجانب المعجمي، وسأتناول فيما يلي بعض الأمثلة عند السكاكي لتتبع الظاهرة المعجمية وأثرها في الاستعارة .

يقسم السكاكي الاستعارة إلى خمسة أنواع على أساس معجمي من خلال ثنائية الحسي والعقلي من حيث الدلالة المعجمية كما يلي[5]:

---

1 ـ السكاكي ، مفتاح العلوم الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1983 ص 384.

2 ـ سورة مريم الآية 4

3 ـ ينظر جعفر دك الباب الموجز في دلائل الإعجاز .

4 ـ ينظر السكاكي مفتاح العلوم ص 388

5 ـ ينظر المرجع نفسه ص 388

1- كما في قوله عز و جل: "**واشتعل الرأس شيبا**" (سورة مريم ـ ـ 10) فالطرفـان حسيان النار والشيب ووجه الشبه أيضا حسي، فالبنية المعجمية هي التي حـددت الدلالة المتصورة من هذه الاستعارة .

2- أما في قوله تعالى: "**إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم**" (سورة الذاريات ـ 41) فطرفا الاستعارة:الريح والإنسان، وكلاهما حسيان، أما وجه الشبه فهو عقلـي يتمثـل في الوحدة المعجمية (العقم) للدلالة على المنع من ظهور النتيجة.

وكذلك الشأن في قوله تعالى:"**وآية لهم الليل نسلخ منه النهار**" (سورة يـس ـ 37) فالمستعار له ظهور النهار من ظلمة الليل، والمستعار منه ظهور المسلوخ مـن جلدتـه، فالطرفان حسيان، والجامع هو ما يعقل من ترتب أحدهما على الآخر، وكذلك قوله "**فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس**" (سورة يـونس ـ ـ 24) فالمسـتعار الأرض المزخرفة المتزينة، والمستعار منه النبات، وهما حسيان، والجامع الهلاك وهو أمر معقول، وكذلك قوله تعالى"**حصيدا خامدين**" (سورة الأنبياء ـ 15) فأصل الخمود للنار .

3 ـ ومن الثالث قوله عز وجل"**من بعثنا من مرقدنا** "(سورة يس ـ 52) فالرقـاد مستعار للموت، وهما أمران معقـولان والجـامع عـدم ظهـور الأفعـال، وقولـه تعالى:"**وقدمنا إلى ما عملوا**" (سورة الفرقان ـ 23)، فالقدوم:هو مجيء المسافر بعد مدة، مستعار للأخذ في الجزاء بالإمهال، وهما أمران معقولان، والجامع وقوع المدة في البين، وقوله:"**سنفرغ لكم أيها الثقلان**"(سورة الرحمان ـ 31)، فالفراغ وهو الخـلاص عـن المهام، والله، عز سلطانه لا يشغله شأن عن شأن، وقع مستعار للأخذ في الجزاء وحده، وذلك أمر عقلي، والطرفان عقليان، وقوله:"**تكاد تميز من الغيظ**"(سورة الملك ـ 8) وكذا قوله: "**سمعوا لها تغيظا وزفيرا**"(سورة الفرقان ـ 12).فالغيظ والتغيظ مستعاران من الحالة الوجدانية التي تدعو إلى الانتقام للحالة المتوهمة من نار الله، وقولـه:"**ولمـا سكت عن موسى الغضب**"(سورة الأعراف ـ 104) فالمستعار منه هو إمساك اللسان

عن الكلام، وأنه أمر معقول، والمستعار له تفاوت الغضب عن اشتداد إلى السـكون، وأنه أيضا أمر وجداني عقلي، والجامع هو الإنسان مع الغضب، إذا اشتد وجد حالـة للغضب، كأنا تغريه، وجده كأنه قد أمسك عن الإغراء .

4 ـ و قوله عزّ وجلّ:"**بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه**"(سورة الأنبيـاء ـ 18) فأصل استعمال القذف والدمغ في الأجسام، ثم استعير القذف لا يـراد الحـق علـى الباطل، والدمغ في الأجسام، فالمستعار منه حسي، والمستعار له عقلي، وقوله:"**مستهم البأساء والضراء**"(سورة البقرة ـ ـ 214) فأصل المساس في الأجسام ثم وقع مسـتعارا لمقاساة الشدة، وقوله:"**وضربت عليهم الذلة**"(سورة البقرة ـ 61) فالمستعار منه ضرب الخيمة أو ما شاكلها، وأنه أمر حسي، والمستعار له التثبيت، وأنه أمر عقلي، وكـذل قوله:"**وزلزلوا حتى يقول الرسول**"(سورة البقرة ـ ـ 214) فأصل الزلزال التحريـك العنيف، ثم وقع مستعارا لشدة ما نالهم وقوله:"**فاصدع بما تؤمر**"(سورة الحجر ـ 94) فالصدع هو كسر الزجاجة ببذل الإمكان، وأنه أمر عقلي، وقوله:"**وإذا رأيت الذين يخوضون في آياتنا**"(سورة الأنعام ـ ـ 68) فأصل الخوض في الماء ثم وضع مسـتعارا لذكر الآيات، وكل خوض ذمة الله في القرآن فهو من هذا القبيل، وقوله:"**ألم تر أنهم في كل واد يهيمون**"(سورة الشعراء ـ 225).فالوادي مسـتعار للأمـر، والهيمـان الأشغال به على سبيل التحير فالمستعار منه في هذه الأمثلة حسي، والمستعار له عقلي .

5 ـ قوله عز وجلّ:"**إنا لما طغى الماء حملناكم فـي الجاريـة**"(سـورة الحاقـة ـ 11) فالمستعار منه التكبر، وهو عقلـي، والمسـتعار لـه كثـرة المـاء، وهـو حسـي، والجامع:الاستعلاء المفرط وقوله:"**بريح صرصر عاتية**"(سورة الحاقة ـ ـ 6). فـالعتو هاهنا مستعار استعارة الطغيان في المثال الأول وقوله:"**فنبذوه وراء ظهورهم**"(سـورة آل عمران ـ 187).

فالنبذ وراء الظهر، وهو أن تلقي الشيء خلفك، أمر حسي، ثم وقع مستعارا للتعـرض للغفلة وأنه أمر عقلي، والجامع الزوال، عن مشاهدة، وقوله:"**وأحيينا به بلدة ميتا**"[1] فالإحياء أمر عقلي ثم وقع مستعارا لإظهار النبات والأشجار والثمار، وأنه أمر حسي، وكذلك قوله:"**فأنشرنا به بلدة ميتا**"[2] أي أحيينا .

وهكذا يتتبع السكاكي لاسعارت الواردة في هـذه الآيـات مبينـا علاقاتـا بالوحدات المعجمية.

الوحدات المعجمية وتوليد المعاني:

ومن أمثلة ذلك مادة (**عقر**) والعقيرة الساق المقطوعة وأصلها أن رجلا قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها الأخرى ثم صرخ بأرفع صوته فقال الناس: رفع عقيرته. ثم تحول المعنى إلى الحبس والوقوف، "وعقرت بي أي أطالت حبسي، كأنك عقرت بعيري فلا أقدر على السير وأنشد ابن السكيت:"[3]

عقرت بالقوم أم خزرج ... إذا مشت، سالت ولم تحدرج

أي فلانة تعقر النوق والمعنى في ذلك أنا لجمالها وحسنها "تجعل راكبي النوق يطيلـون التوقف وهم على ظهورها حتى يعقر مكان ركوبهم بسبب النظر إلى جمـال تلـك الحسناء.

لقد انقلبت الصورة من منظر بشع تشمئز منه النفوس وهو قطع الرجل وما تحيه هذه الصورة من فظاعة إلى صورة رقيقة توحي بالسحر والجمال[4].

1 ـ سورة ق ، الآية 11

2 ـ سورة الزخرف ، الآية 11

3 ـ الجوهري ،الصحاح 754/2

4 ـ ينظر أيضا محمد عنبر جدلية الفكر والمادة الطبعة الأولى دار الفكر ـ دمشق ـ 1987 ص73

الفروق المعجمية ودلالاتها في التشكيل الجمالي للصورة البلاغية:

تلعب الفروق المعجمية دورا أساسا في التأثير الدلالي الذي تحدثه في تشكيل المعاني الجمالية للصور البلاغية، وذلك من خلال الاستعمالات والسياقات المختلفة، فلو أخذنا على سبيل المثال كلمتي، **حبط وهبط**، فنلاحظ أن الكلمتين تشتركان في الجذر (**بط**) وتختلفان في الفونيم (**ح**) و (**هـ**) وهذا الفونيم هو الذي أكسب الكلمة معنىً جديدا، فالمعنى الأول في كلمة (**هبط**) هو النزول أي نزول يعقبه إقامة لقوله تعالى:" **قلنا اهبطوا منها جميعا**"[1].وقوله تعالى أيضا "**اهبطوا مصرا**" [2]، أما كلمة (**حبط**) فلها معنى آخر وهو ما فسد من الأعمال يقول الأزهري:" الحبط وجع يصيب البعير في بطنه من كلأ يستوبله ..إذا عمل الرجل عملا ثم أفسده، حبط عمله، وأحبطه، صاحبه وأحبط الله أعمال من يشرك به"[3].

فالمعنى الأول هو الوجع والمعنى الثاني هو الفساد أي التحول من حال حسنة إلى حالة سيئة تحيلنا إلى معنى النزول والسقوط، قال تعالى:"**وحبطت أعمالهم فلا نقيم لهم يوم القيامة وزنا**"[4].

وقد يستعمل الشعراء بعض الألفاظ للدلالة على معانٍ أخرى على سبيل التشبيه والاستعارة كما في قول الشاعر : [5]

تصيح الرُّدَينيات فينا وفيهم صياح بنات الماء أصبحن جوّعا

---

1 ـ سورة البقرة ، الآية 38

2 ـ سورة البقرة الآية 61

3 ـ الأزهري ، تهذيب اللغة ، مادة " حبط "

4 ـ سورة الكهف 105

5 ـ ينظر ديوان الحماسة .

فالردينات الرماح وبنات الماء المراد با هنا الضفادع والمعنى أن وقع الرماح فيهم عند المطاعنة لها صوت مثل صوت بنات الماء وهي جائعة، وتطالع في (فروق اللغة) أن الصياح"رفع الصوت بما لا معنى له وربما قيل للنداء صياح، فأما الصياح فلا يقال له نداء إلا إذا كان له معنى ... والصياح لا يكون إلا للحيوان"[1]، ولذا نجد الشاعر قد شبه صراخ ونداء الأعداء تحت طعن الرماح بصياح الضفادع على سبيل التشبيه، أما على سبيل الاستعارة، فإن الرماح لا تصيح وإنا تحدث أصوات الطعن في أثناء القتال كما عبر عن ذلك المتنبي:

بناهـا فأعلى، والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطـم[2]

وهكذا فإن البنية المعجمية الصورة البلاغية تعطي معنى جديداً يشدنا انفعاليا بول المعركة وقوة القتال .

ونتأمل كيف انتقل معنى الإصغاء إلى الميل على سبيل الاستعارة في قوله تعالى:"**فقد صغت قلوبكما**"[3] فالبنية المعجمية صغت احتفظت في استعمالها الاستعاري بالمعنى المعجمي الذي وضع با وهو طلب إدراك المسموع بإمالة السمع إليه، يقال صغا يصغو إذا مال[4]، وبالتالي يصبح معنى الآية **مالت قلوبكما** ، وفي الصحاح:"صغا يصغو ويصغي صغو أي مال وصغت النجوم أي مالت للغروب" [5] .

ونلاحظ في كلمة الدراية التي تفيد العلم لقول الشاعر:

لاهمّ، لا أدري وأنت الداري

---

1 ـ أبو هلال العسكري ، الفروق في اللغة ، الطبعة الخامسة ، دار الآفاق الجديدة 1981 ،ص 30 .

2 ـ ديوان المتنبي دار بيروت للطباعة والنشر ط. 1980 ص 385

3 ـ سورة التحريم الآية 4

4 ـ المرجع السابق ،ص 81

5 ـ الجوهري : الصحاح مادة صغا

وهي بمعنى الفهم ولنفي سوء عما يرد الإنسان فيدريه أي يفهمه لكن المعنى الأول الذي وضع لهذه البنية المعجمية هو اختل، يقول أبو هلال العسكري ، وحكى بعض أهل العربية أنا مأخوذة من دريت إذا اختلت وأنشد:

*** يصيب فما يدري، ويخطي فما درى***

أي ما ختل فيه يفوته وما طلبه من الصيد بغير ختل يناله"[1].

وفي تاج العروس"درى الصيد يدريه دريا ختله قال الشاعر[2]:

فإن كنت لا أدري الظباء فإنني   أدس لها تحت التراب الدواهيا

وقال ابن السكيت:ودريت فلانا أدريه دريا ختلته وأنشد:

وإن كنت قد أقصدتني إذ رميتني   بسهمك فالرامي يصيد وما يدري

لقد استعاد الشعراء المعنى الأول لكلمة درى لتصبح جزءا من التعبير وإن تغيرت الدلالة إلا أن الرجوع إلى أصل المعنى يؤكد حقيقة النشاط الاستعاري الذي يعيد الشاعر تركيبه ما دام الأصل الأول للمعاني يكمن ضمن هذا التعبير الاستعاري.

ولأهمية الفروق المعجمية في إثراء المعنى وتنويعه وتوسيعه آثرت أن أقتبس نصـا من كتاب **اتفاق المباني وافتراق المعاني** قال أبو الفوائد محمد بن علـي الغزنـزي في كتاب غرائب اللغة:" ثم مع جلالة محلة الفصحاء وعلو مرتبتهم سألت بعضهم مـا الفرق بين: المعلّي والمعلى والمخير والمخير والمذرع والمذرَع والمبرقعة والمبرقّعة فـأفحم ولم يأت بالجواب كما يجب وظن أن ظاهر هذه المساءلات يقتضي أن يكون أحدهما فاعلا والآخر مفعولا والأمر بخلاف ذلك فلما وجدته مقصرا زدت في السؤال طلبـا

---

1 ـ أبو هلال العسكري ، الفروق في اللغة ، ص 84

2 ـ البيت للراعي النميري

لإصابته فقلت وما الفرق بين الرمْي والرمّية والنّصْيّ والنصْية والبَلْيّ والبَلْيّة والوَلْيّ والوَلْيّة والبَغْيّ والبَغْيّة فظن أن أحدهما مذكر والآخر مؤنث والأمر بخلاف ذلك فلما زاد في التقصير زدت في السؤال فقلت وما الفرق بين الدنِيّ والدنِيء والموجِد والمؤجَد فظن أنما لغتان يهمز ولا يهمز والأمر بخلاف ذلك. تفسير هذه المسائل المعلى السابع من سهام الميسر والمعلي بالكسر الذي يأتي الحلوبة من قبل يمينها المخير تصغير المختار المذرع بالكسر المطر الذي يرسخ في الأرض قدر ذراع والمذرع بالفتح الذي أمه أشرف من أبيه والمبرقعة بكسر القاف غرة الفرس إذا أخذت جميع وجهه غير أنه ينظر في سواد يقال غرة مبرقعة والمبرقعة بالفتح الشاة البيضاء الرأس الرمي السحابة العظيمة القطر والجمع أرمية والرمية الصيد يرمى يقال بئس الرمية الأرنب النصي نبت ما دام رطبا فإذا ابيض فهو الطريقة وإذا يبس فهو الحلي والنصية الخيار من الناس والإبل وغيرهما يقال انتصيت الشيء أي اخترته وهذه نصيتي أي خيرتي وانتصى الشعر أي طال وهذه فلاة تناصي فلاة أخرى وهذه حرب تناصي حربا أخرى أي تتصل بفلاة أخرى وبحرب أخرى والبلي قبيلة من قضاعة والنسبة لها بلوي والبلية الناقة التي كانت تعقل في الجاهلية عند قبر صاحبها فلا تعلف ولا تسقى حتى تموت يقال أبليت وبليت ومنه قولهم مبليات فلان ينحن عليه والولي المطر بعد الوسمي والولية البرذعة أو هي التي تكون تحت البرذعة وجمعها الولايا ومنه قولهم رأيت البلايا رؤوسها في الولايا يعني الناقة التي تعكس على قبر صاحبها ثم تطرح الولية على رأسها إلى أن تموت والبغي الأمة الفاجرة والبغية طليعة العسكر والجمع البغايا الدنيء مهموز الخسيس والدني غير مهموز القريب مأخوذ من الدنو وقولهم أوجد الله فلانا من الفقر فهو موجد بغير همز وأجده الله من الضعف فهو مؤجد بالهمز أي أغناه الله بعد الفقر وقواه بعد الضعف ومنه بناء مؤجد مهموز الثناء عقال البعير وغيره والثناء أيضا جمع التي من البهائم وكذلك الثنيان فهذا ما اختلف لفظه ومعناه[1].

---

1 ـ اتفاق المباني وافتراق المعاني قرص مضغوط **مكتبة الأدب** 101/1

كلمة العين:

وللمؤلف جولة أخرى مع كلمة (العين) وظّفها أحمد بن فارس ـ صاحب المـ ـل ـ تعزز فكرة الاتفاق اللفظي والاختلاف المعنوي، وهذه أمثلة على ذلك:

يا دار سعدى بذات الخال من إضم سقاك صوب حيا من واكف العين

العين هنا **سحاب** ينشأ من قبل القبلة.

إني لأذكر أيامـاً لنا، ولنـ ـ ـ ـا في كـل إصباح يوم قرة العين

العين هنا عين **الإنسان** وغيره

تدني الشتات مـا معـ ـ ـ ـا تشجيهـا عذبـة من نابـع العين

العين هنا ما ينبع منها **الماء.**

أنا تبـرزها شيـ ـء بـه طـرق سرت بقوتـها في السـاق والعين

العين هنا **عين الركبة** والطرق ضعف الركبتين.

والزق مـن من ماء السرور، فلا تخشى ترشـحه ـا فيـه مـن العين

العين هنا **ثقب** يكون في المزادة وتوله الماء أن يتسرب.

وغاب عاذلنـا عنـا فـلا كدر في عيشنا من رقيب السـوء والعين

والعين هنا **الواشي.**

يقسم الـود فيما بيننـا قسمـاً ميـزان عدل، بلا ميـل ولا عين

العين هنا العين في **الميزان.**

وفائدة المال يقتنيـه ... فنكتفي مـن ثقيل الدين بالعين

العين هنا **المال الحاضر**.

وإما لما الجلب ... غنـي فوائد حفاظـه عن كتاب الجيـم والعين

والعين هنا **الحرف**[1].

وهنا إشارة إلى معجم الجيم لأبي عمرو الشيباني ومعجم العين للخليـل بـن أحمـد الفراهيدي.

كلمة الدين:

الدين ما عليه أهل الشريعة والدين الطاعة من قوله جل وعز:"**ما كان ليأخـذ أخاه في دين الملك**"(سورة يوسف ـ 76) أي في طاعته والـدين الجـزاء ومنـه قولهم:كما تدين تدان أي كما تجازي تُجازَى ومنه قول الشاعر الفند الزماني:

فلما صرح الشـر وأبدى و هو عريان
ولم يبق سوى العـدوان دناهم كما دانوا

أي جازيناهم وفعلنا بهم كما فعلوا والدين الحساب من قوله عزّ وجلّ:"**يسألون أيـان يوم الدين**" ومنه قول الشاعر زهير بن أبي سلمى[2]:

لئن حللت بجـو، في بني أسـد في دين عمرو، وحالت بيننا فدك

---

1 ـ المرجع نفسه 107/1

2 ـ ديوان زهير ص51

أي في سلطان عمرو والدين العبودية والذل نقول دان الرجل من نفسه يدين دينـا إذا أذلها وأخذ منها ومنه قول الأعشى:

وهو دان الرباب، إذ كرهوا الديـ ـ ـ ـن دراكا بغزوة وصيال

أي أذلهم وردهم إلى مراده والدين العادة ومنه قول الشاعر المثقب العبدي[1]:

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

أي عادته وعادتي والدين الحال سئل أعرابي عن شيء فقال لو لقيتني على دين غير هذا لأخبرتك أي على حال والدين من الأمطار المواظب ومنه قول الطرماح:

عقائل رملة نازعن منهـا دفوع نبات معهودة ودين

المعهود الذي أصابه مطر العهاد ودين مواظب.[2]

كلمة علم:

علمت إذا أردت بها علم الشخص فقط تعدت إلى واحد كقول القائل علمـت زيدا أي عرفته وكان أولا لا يعرفه وفي التنزيـل قولـه تعـالى:"**لا تعلمونهم الله يعلمهم**"(الأنفال ـ 60) معناه لا تعرفونهم الله يعرفهم وإضافة المعرفة إلى الله سـبحانه مجاز. وقال عز وجل:"**ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم في السبت**"(سورة البقرة ـ 65) أي عرفتم[3].

---

1 ـ البيت المستشهد به في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي تح. محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة (د.ت.ط) 273/1

2 ـ المرجع نفسه 192/1

3 ـ المرجع نفسه 207/1

كلمة رأى:

وأما رأيت فتكون بمعنى العلم والظن والرأي والرؤية فيتعدى بمعنى العلم أو الظن إلى مفعولين تقول رأيت زيدا منطلقا أي علمت زيدا منطلقا فيكون العلم قد تجدد بانطلاقه قال الله تعالى:"**ويرى الذين أوتوا العلم الذي أنزل إليك من ربك هو الحق**"(سبأ ـ 6) فوقع فيه الفصل ومنه قوله سبحانه وتعالى:"**إن ترني أنا أقل منك مالا وولدا**"(الكهف ـ 39)، وقال عز وجل:"**أن رآه استغنى**"(العلق ـ 7) فالضمير هو المفعول الأول واستغنى هو المفعول الثاني ولو لم يتعد إلى مفعولين هنا لم يتعد إلى الضمير، ولقيل: (أن رأى نفسه).

وتقول في الظن:**رأيت زيدا خارجا** أي ظننت زيدا خارجا فزيد متيقن والشك إنما اعترض في خروجه وفي التنزيل:"**إنهم يرونه بعيدا ونراه قريبا**"(المعارج ـ 6) يذم الكفار في شكهم واعتقادهم بعد يوم القيامة فكأنه قال يظنون يوم القيامة بعيدا وأخبر عن نفسه بالعلم لأن الظن لا يجوز عليه تعالى الله علوا كبيرا فقال:"**ونراه قريبا**"، أي يعلم يوم القيامة قريبا فقابل علمه بظنهم وعلق علمه بقرب يوم القيامة كما علق ظنهم ببعده.

ومن كلامهم:**كم ترى الحرورية رجلا** أي كم تظن، وبمعنى الرأي والاعتقاد يتعدى أيضا إلى مفعولين نحو:**فلان يرى من الرأي أن الحق** في **جهته ويرى الحق قوله والباطل قوله،** قال أبو القاسم عمر بن ثابت الثمانيني، ويكون بمعنى اعتقدت فيتعدى إلى مفعول واحد تقول:**رأيت رأي مالك** أي اعتقدت **وفلان يرى رأي الخوارج** أي يعتقد ذلك، كقول السموأل[1]:

وإنا لقوم، ما نرى القتل سبة ... إذا ما رأته عامر وسلول

1 ـ ديوان السموأل . دار بيروت .ط.82 ص 91

أي لا نعتقد القتل سبة وينتصب على الحال لا على أنه مفعول ثان وتكون رأيت بمعنى علمت التي بمعنى عرفت فتتعدى إلى مفعول واحد وإن كانت بمعنى علم القلب كقوله سبحانه:"**وقل اعملوا فسيرى الله عملكم**"(التوبة - 105)، أي فسيعلم الله عملكم والعلم هنا بمعنى المعرفة ومنه قوله سبحانه:"**وكذلك نري إبراهيم ملكوت السماوات والأرض**"(الأنعام - 75)،أي نعرفه ذلك وليس من رؤية العين ولو كان (نري) من (ريت) المتعدية إلى مفعولين لوجب أن يتعدى إلى ثلاثة ومنه قوله سبحانه:"**لتحكم بين الناس بما أراك الله**"،(النساء - 105) أي ما أراكه الله أي ما أعلمك إياه وعرفكه وضد المعرفة الإنكار وضد العلم الجهل وقد يقع الجهل ضد المعرفة قال ذو الأصبع[1]:

فإن عرفتم سبيل الرشد، فانطلقوا   وإن جهلتم سبيل الرشد فأتوني

ونقول رأيت زيدا أي أبصرته[2].

---

1 - الشاهد ورد في المفضليات للمفضل الضبي تح. محمود محمد شاكر/عبد السلام هارون دار المعارف - القاهرة - ط. 8 ص 161

2 - المرجع نفسه 208/1

المستوى الصرفي

إن أول سؤال يمكننا طرحه هنا: ما هو التأثير الدلالي الذي يحدثه التشكيل الصرفي على الصور البلاغية؟ وإذا عرفنا أن المستوي المعجمي، قد مثّل دورا بارزا ومهمًا في التعبير الاستعاري للصورة الأدبية بصفة عامة ، فما هو النشاط الدلالي الذي تمنحه البنية الصرفية للصورة ؟

إن صفة الفاعل والمفعول والصفة المشبهة وصيغ المبالغة والتفضيل وPيع الأبنية الصرفية الأخرى تساعد على تشكيل المعنى والدلالة بفضل ما تمارسه من نشاط على المستوى المعجمي وعلاقته بالمعنى .

فمن حيث الصور الإعرابية [1] نجد أن هذه الصفات تشبه الأسماء والأصل فيها الإعراب وذلك Nلاف الحروف والأدوات والأفعال التي هي مبنية، وتتميز الصفات عن الأفعال في توفرها على معان توجب الاختلال كالفاعلية والمفعولية والإضافة، أما الأفعال والأدوات فإن صيغها تدل على معانيها، كما تقبل الصفات ، الجزم والإعراب والتعريف والتصريف، فنقول:**الRاربان زيدا والRاربون زيدا**[2]، و في قوله عز وجل:"والمقيمين الصلاة والمؤتون الزكاة"[3].

ويتميز الجانب الدلالي في الاسم كونه يمكن أن يعرف عن طريق المستوى المعجمي باعتباره موضوعا على شيء يكون دالا على معنى في نفسه وذلك خلاف الصفة التي لا تدل على مسمى وإنما عن مطلق حاضر أو غائب بواسطة قرائن يتضام معها ويفتقر إليها[4].

---

1 ـ ينظر تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص 68

2 ـ ينظر سيبويه ، الكتاب 198/1

3 ـ سورة النساء 162 .

4 ينظر تمار سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص 67

وإذا كانت الصفة لا تدل على معنى في ذاته فإنا تمثل دورا خطيرا في تلوين المعنى والدلالة عبر النشاط الصرفي وأثره في تشكيل الصورة الأدبية عن طريق الصيغ المختلفة والأدبية المتنوعة .

وسأتتبع بعض الظواهر الصرفية فيما يلي :

اسم الفاعل :

اسم الفاعل من الصيغ التي لها تأثير كبير على المعاني وذلك في أثناء التشكيل الصرفي للصورة البلاغية ، وسأتتبع بشيء من الاختصار ما جاء عند سيبويه ثم أحاول أن أركز عل ما تحدثه هذه الصيغة من دلالة على المستوى الشعري و الصورة بصفة عامة .

يرى سيبويه [1] أن اسم الفاعل الذي يجري مجرى الفعل المضارع في المفعول يؤدي المعنى نفسه كقولنا ، **هذا ضاربٌ زيدًا غدًا** معناه وعمله مثل هذا **يضرب زيدًا غدًا**، ونقول **هذا ضاربٌ عبد الله الساعة** فمعناه وعمله مثل **هذا يضرب زيدا الساعة** واسم الفاعل في هذه الحالة يلزمه التنوين .

كقوله امرئ القيس[2] :

لقي للابلا واصـلٌ حبلـي   وبريش نبله رائش نبلي

إن صيغة اسم الفاعل في واصل ورائش أضفت على المعنى شحنة عاطفية بفضل دلالة الاستمرار والتواصل بين الحبيبين وربما قد لا يؤدي الفعل مثل هذه الوظيفة الانفعالية التي تحققت بواسطة التشكيل الصرفي للصورة في بيت امرئ القيس ، وإن كان الفعل يؤدي المعنى نفسه كما ذكر سيبويه .

---

1 ـ ينظر سيبويه ، الكتاب 1/ 164

2 ـ الديوان ص 153

ويقول زهير[1] :

بدا لي أني لست مدرك ما مضى ولا سابقا شيئا إذا كان جائيا

وهنا أيضا ندرك ما أحدثته صيغة فاعل في (سابقا) من أثر دلالي على المعنى ومن وقع عاطفي يحمل معنى العجز أمام الزمن الذي لا يمكنه أن يغير فيه شيئا يذكر ماضيا كان أم مستقبلا ، يضاف إلى ذلك ما يسببه التنوين من موسيقى تجعلنا ننجذب أكثر إلى محاولتنا الاقتراب من ذات الشاعر المتألمة .

وقد يحذف التنوين للتخفيف بدون أن يغير ذلك في المعنى من شيء ، يقول سيبويه في ذلك : " وليس بغير كف التنوين إذا حذفته مستخفا شيئا من المعنى ولا يجعله معرفة "[2].

ومن أمثلة ذلك قوله تعالى:"**كل نفس ذائقة الموت**"[3] وقوله عز وجل:"**إنا مرسلو الناقة** "[4] وقوله أيضا"**ولو ترى إذ المجرمون ناكسو رءوسهم**"[5].

إن المعنى الذي أحدثته صيغة"**ناكسو**"غاية في البلاغة والبيان بفضل التصوير القرآني للهيئة التي يكون عليها المجرمون عند ربهم وهم مطأطئو الرؤوس إذلالا ومهانة يغشاهم الندم والحسرة والألم ، والصورة بهذا الشكل أحدثت وقعا انفعاليا ينذر المجرمين بسوء عاقبتهم ويتوعدهم بالعذاب الأليم .

وفي قوله تعالى:"**فلما رأوه عارضا مستقبل أوديتهم قالوا هذا عارض ممطرنا بل هو ما استعجلتم به ريح فيها عذاب أليم**"[1].

---

1 ـ الديوان ص 108

2 ـ سيبويه ، الكتاب 166/1

3 ـ سورة آل عمران الآية 185 .

4 ـ سورة القمر ، الآية 27

5 ـ سورة السجدة الآية 12

إن عبارة (عارض ممطرنا) توحي بالخوف والفزع من العذاب وصيغة (ممطرنا) جاءت على وزن مفعل اسم فاعل للفعل المزيد أفعل أمطر و"**نا**" ضمير متصل في محل نصب مفعول به لمعمول اسم الفاعل، أما من الناحية المعجمية فإن لفظة (**مطر**) تدل على العذاب، وقد يكون المطر ماء أو حجرا لقوله تعال:"**وأمطرنا عليهم حجارة**".

إن العلاقة بين البنية المعجمية والبنية الصرفية للكلمة هي التي حددت العلاقة الدلالية الأساسية ليصبح المعنى من اسم الفاعل عارض الوعيد والعذاب الأليم .

وقد تحدث سيبويه[2] عن اسم الفاعل الذي يعرّف بالألف واللام ينسب الاسم الذي يليه أو جره كقولنا : هذا الضارب زيدا ، لقوله عز وجل:"**والمقيمين الصلاة والمؤتون الزكاة**" [3] وهنا أيضا نلاحظ مدى تأثير الصيغة الصرفية على الدلالة من خلال التشكيل الجمالي للبنية الصرفية، ففي قول الفرزدق:

أسقط ... و خريقطـة ...   من الملتقطي بُراد القمـام

إن صيغة ملتقطي جاءت على وزن مفتعلي لتحدث بذلك صورة من يلتقط من القمامة ما يتركه الناس.

وهي تجسيد له تأثيره المعنوي لغرض الهجاء، والصورة بذا الشكل ذات تأثير بالغ كون الالتقاط من الناحية المعجمية هو أخذ ما رمي على الأرض وفيه معنى الإذلال والماهنة .

وفي الديوان [4]:

أسقط ... و خريقطـة ...   من الملتقطي بُراد القسـام

---

1 ـ سورة الأحقاف 24

2 ـ ينظر سيبويه الكتاب 1/ 180

3 ـ سورة النساء الآية 162 .

4 ـ ديوان الفرزدق ص 290

فإذا كانت القسام فإنا تعني مال الصدقة، وفي كل الحوال فإن الغرض هو الهجاء.

صيغ المبالغة في اسم الفاعل:

لنتأمل أبيات الخنساء حين تقول[1]:

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا — وإن صخرا إذا جاعوا لعقار
جلد جميل المحيا كامل ورع — وللحروب غداة الروع مسعار
حمال ألوية هباط أودية — شهاد أندية للجيش جرار

لقد عرفت الخنساء كيف تشكل الصورة حول خصال صخر بواسطة الأبنية الصرفية لصيغ المبالغة في اسم الفاعل [2].

إن مبدأ المبالغة في هذه الأبيات أساسه ذلك التشكيل الصرفي لأبنية اسم الفاعل وقد وردت على الشكل الآتي :

مسعار مقدام	**مفعال**
عقار حمال هباط شهاد جرار	**فعّال**
جلد ورع	**فعل**

1 ـ ديوان الخنساء، تح. إبراهيم عوضين المكتبة الزهرية التراثية ـ القاهرة ـ ط. 1 (1985) ص 305

2 ـ ينظر سيبويه الكتاب 4/ 256

إن هذه الصيغ لو جاءت على بنية **فاعل** لما أدّت هذه الوظيفة الشاعرية التي أحدثت هذا الوقع القوي على مستوى الدلالة والمعنى فلو قالت الخنساء: قادم بدل مقدام وشاهد بدل شهاد لما حققت الصورة في هذه الأبيات تلك الشحنة العاطفية والانفعالية التي تشكلت من خلال البنية الصرفية لصيغ المبالغة في اسم الفاعل، إضافة إلى ما سببته لفظة مسعار على المستوى المعجمي حيث تعني النار الملتهبة ومنها كلمة السعير.

إن القيمة الجمالية التي تشكلت من هذه الصيغة أضفت على الصورة من الناحية الدلالية نوعا من الإلحاح الشديد على تكثيف المعنى حول الخصال العظيمة التي كان يتمتع بها (صخر)، بل يتفرد بها عن بقية القوم.

صيغة **مفعّل** كما في قوله تعالى:"**وجاء المعذّرون من الأعراب**"وقد قرأت بالتشديد والتخفيف، يقول الجوهري:"فأما المعذّر بالتشديد فقد يكون محقًا وقد يكون غير محقّ، فأما المحق فهو في المعنى (**المعتذر**) على وزن (**مفتعل**) لأن له عذرا، وكأن التاء قلبت ذالا فأدغمت فيها وجعلت حركتها على العين كما قرئ "يخصّمون"بفتح الخاء، ويجوز كسر العين لاجتماع الساكنين، ويجوز ضمهما اتباعا للميم. وأما الذي ليس بالمحق فهو (**المعذّر**) على وزن(**مفعّل**) لأنه الممرّض والمقصّر، وكان ابن عباس يُقرَأ عنده:"وجاء المعذرون" مخففة من أعذر، وكان يقول:لعن الله المعذّرين، وكان الأمر عنده أن المعّذر بالتشديد هو المظهر للعذر اعتلالا من غير حقيقة له في العذر، وهذا لا عذر له والمعذر الذي له عذر."[1]

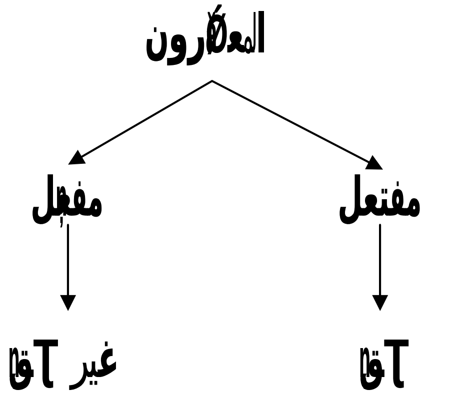
يمكننا من خلال قراءة لهذا النص أن نستنتج مسألتين:

---

1 ـ الجوهري الصحاح تحقيق أحمد عبد الغفور عطار الطبعة الثانية دار العلم للملايين ـ بيروت ـ 740/2

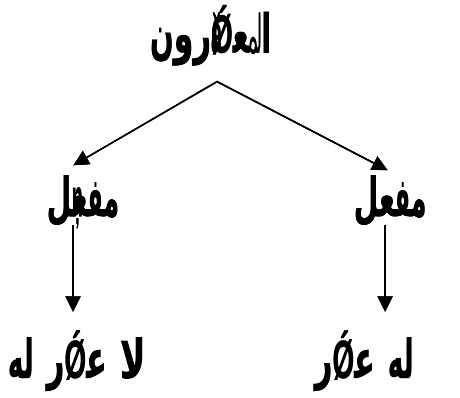
المسألة الأولى:

أن الجوهري أتى بصيغتين لكلمة (**المعذرون**) الأولى على وزن (**مفتعل**) والثانية على وزن (**مفعِّل**) وهذا الاختلاف مرده إلى التضاد الحاصل بين الصيغتين، كما هو مبين في هذا الشكل:



المسألة الثانية:

تأكيد ابن عباس للتضاد الواقع بين الصيغتين في الشكل الآتي:



وهكذا فالفارق بين الصيغتين الصرفيتين أثر على المعنى والدلالة بالتضاد، من خلال الصورة الصرفية الواردة في هذه الآية الكريمة.

الصفة المشبهة وأثرها في التشكيل الجمالي للصورة البلاغية:

الصفة المشبهة من الأبنية الصرفية التي تقترب دلاليا إلى التشبيه بل وتزيده رونقا وجمالا، وهي لا تعمل عمل الفعل كونا ليست في معنى الفعل المضارع، ولذلك شبهت بالفاعل فيما عملت فيه[1].

وتقع الصفة المشبهة مضافا كقولنا: **هذا حسن الوجه وهذه حسنة الوجه** "فالصفة تقع على الاسم الأول ثمّ توصلها إلى الوجه وإلى كل شيء من سببه، كما تقول: **هذا ضارب الرجل وهذه ضاربة الرجل** إلا أن الحسن في المعنى للوجه والضرب ههنا للأول"[2].

وهنا نلاحظ مدى تأثير الصفة المشبهة في تشكيل التشبيه في قول النابغة[3]:

ونأخذ بعده بذناب عيش أجب الظهر ليس له سنام

فعبارة أجب الظهر أي هزيلا والصورة هنا تشبيه، حيث شبه النابغة حال قومه وما يصيبهم من ضيق في العيش بعد وفاة النعمان بالبعير الهزيل الذي لا سنام له، والصورة غاية في البراعة والرونق بفعل التأثير الممارس من البنية الصرفية في صيغة الصفة المشبهة من (أجب الظهر).

ومن خلال كل هذا ندرك مدى التشكيل الجمالي الذي لعبته البنية الصرفية للصورة الشعرية في الشعر العربي القديم وذلك عن طريق الصفة المشبهة، لنستمع إلى الشاعر أبي زيد يقول[4]:

---

1 ـ سيبويه كتاب، 194/1

2 ـ المرجع نفسه194/1

3 ـ ديوان النابغة،ص 233

4 ـ الشاهد من كتاب سيبويه، 198/1 الشاعر هو أبو زيد الطائي (ت.41هـ) استعمله عمر في جمع الصدقات، ترجمته في الأغاني.

هيفاءُ مقبلةً، عجزاءُ مدبرةً   ممطوطةٌ جُدِلت شنباءُ أنيابا

فهذا التشبيه غاية في الحسن، جريا على مقاييس الجمال عند العرب وذلك بفضل ما تمدنا به هذه البنى الصرفية المتمثلة في الصفة المشبهة والتي اكتسبت الدلالة الشعرية تشكيلا جماليا للعبارة ففي قوله **شنباء أنيابا** دلالة طيب الثغر وبريقه وهي صورة حسية تجسدت فيها معاني الجمال وحسن الخلقة لهذه الفتاة.

وقالت خرنق[1] وهي من بني قيس[2]:

لا يبعدنْ قومي الذين همُ   سمّ العداة وآفة الجُـزُرِ
النازلون بكل معتـركٍ   والطيبون معـاقد الأُزُرِ

تصف الشاعرة قوة قومها وبأسهم، فهم النازلون في كل معترك لا يخشون الحرب ولا يتأخرون في الإقدام على الأعداء بكل قوة وشجاعة، ثم بينت في الشطر الثاني عفتهم وشرفهم عبر الكناية في **معاقد الأزر** التي لا تحل لفاحشة، فالدلالة هنا مرتبطة بما أحدثته الصفة المشبهة في (النازلون والطيبون) من أثر جمالي على المعنى.

---

1 ـ هي الخرنق بنت هافان أخت طرفة بن العبد من أمه (ت.574 هـ) والأبيات من قصيدة ترثي قومها

2 ـ الشاهد من كتاب سيبويه 1/ 202

أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة وعلاقتها بالمعنى والدلالة

تدخل بعض حروف الزيادة على الأفعال الثلاثية فتلون المعنى وتضيف إليه معنىً جديدا من خلال البنية الصرفية التي تتشكل فيها هيئة الفعل من ذلك:

1- بناء (أفعل):

ويدل على التعدية والصيرورة، أو الدخول في الشيء ومصادفة الشيء على صفته وقد يفيد القوة والسلب أو الإزالة والتعريض.

2- بناء(فعّل):

ويفيد التكثير والتعدية وإثبات الشيء أو إقراره ونسبة الشيء إلى أصل الفعل والسلب، كقولنا **كسّرته وقطّعته ومزّقته** وقوله تعالى: "**ومزّقناهم كل ممزّق**"[1]

يقول سيبويه:"واعلم أن التخفيف في هذا جائز كله عربي إلا أن فعلت إدخالها هنا لتبيين الكثير".[2]

يقول عز وجل:"**وغلّقت الأبواب**"[3] إن صيغة الفعل تدل على تكثيف الحدث فلو جاء الفعل على صيغة فعلت (**غلقت**) لما أدى الوظيفة نفسها التي أدتا بنية فعّل من إحكام لغلق الأبواب ثم إن صيغة فَعَل لا تتناسب دلاليا مع كلمة الأبواب وهنا يمكننا أن نميز بين أربع جمل:

1 ـ غلّقت الأبواب
2 ـ غلّقت الباب
3 ـ غلقت الأبواب
4 ـ غلقت الباب

---

1 ـ سورة سبأ الآية7

2 ـ سيبويه الكتاب 64/4

3 ـ سورة يوسف الآية 34

من الناحية الدلالية الجملة الثانية تتناسب مع المعنى لأن غلق الباب إذا كان مفردا، أما مع الجملة الرابعة فالمعنى يتكثف أكثر حين يحكم غلق الباب على سبيل المثال المبالغة، أما الجملة الأولى فلا تتناسب دلاليا مع المعنى ذلك أن صيغة غلق قد تنطبق على المفرد أكثر من انطباقها مع الجمع عكس الجملة الثالثة التي يتحقق فيها التناسب الدلالي.

ومن أمثلة ذلك قوله تعالى:"**وفجرنا الأرض عيونا**".[1]

وقد يأتي المصدر من الفعل فعلا منصوبا مثل:**كسرته تكسيرا وعذبته تعذيبا**، وقد يأتي مجرور الأول فتقول:**كلمته كلاما وحملته حمالا**[2] كما في قوله تعالى:"**وكذبوا بآياتنا كذابا** ".[3]

3 ـ بناء (**تفاعل**):

ويفيد المشاركة في الفعل بالتساوي كقولنا: **تقاتل زيد مع الأسد** أي اشتركا في القتال دون أن تكون الغلبة لأحدهما على الآخر.

4 ـ بناء (**فاعل**):

ويفيد المشاركة أيضا مع الغلبة للفاعل كقولنا:**قاتل زيد الأسد** أي اشتركا معا في القتال وكانت الغلبة لزيد كقوله تعالى:"**قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم**" [4] وهذا معنى قول سيبويه:"و قد تجيء فاعلت لا تريد بها عمل الاثنين ولكنهم بنوه على أفعلت"[5]

---

1 ـ سورة القمر الآية 12

2 ـ سيبويه الكتاب 79/4

3 ـ سورة النبأ الآية 28

4 ـ سورة التوبة الآية 14

5 ـ المرجع السابق 68/4

5 ـ بناء (**افتعل**):

يدل على المطاوعة والاتخاذ.

6 ـ بناء (**انفعل**):

ويفيد المطاوعة والامتزاج بالحدث، كقولنا **كسرته فانكسر وحطمته فانحطم وغممته فاغتم** وانغم.[1]

و يمكننا إيجاز ذلك كله في الجدول الآتي:

الصيغة	المعنى
انفعل	يفيد المطاوعة
افتعل	يفيد المطاوعة والاتخاذ والمشاركة
تفعّل	يفيد المطاوعة والاتخاذ والتكلف
تفاعل	يفيد المطاوعة المشاركة والتساوي
فاعل	يفيد المطاوعة مع الغلبة في الحدث
افعلّ	يدل على الصفة مثل احمرّ
استفعل	يفيد الطلب و التحول و التشبه بالشيء
افعوعل افعالّ افعوّل	وتفيد المبالغة وتقوية المعنى وتوكيده

1 ـ المرجع السابق 65/4

المصــدر:

يأتي المصدر على غير الفعل بدون أي تغيير كقوله تعالى:"**والله أنبتكم من الأرض نباتا**"[1] ففي هذه الآية جاء الفعل على صيغة (**افعل**) لكن المصدر جاء على صيغة (**فعال**) بدل (**افعال**) وفي قراءة ابن مسعود :"**وأنزل الملائكة تنزيلا**"[2] و يرى سيبويه هنا أن معنى أنزل ونزل واحد، قال القطامي :

وخير الأمر ما استقبلت منه وليس بأن تتبعه اتباعا

فالمعنى واحد سواء في الفعل تتبعت أو اتبعت.[3]

وهكذا يبدو لنا جليا أن المستويات المعجمية والصرفية قد لعبت دورا خطيرا في التشكيل الجملي للصورة الشعرية، وذلك من خلال التوسع المعجمي عن طريق الاستعمال الاستعاري من جانب ثم عن طريق الوحدات الصرفية التي ساعدت على تنوع المعاني والدلالات الشعرية وغيرها.

---

1 ـ سورة نوح الآية 17

2 ـ سورة الفرقان الآية 25

3 ـ ينظر سيبويه الكتاب 82/4

الفصل الثالث

المستوى التركيبي للصورة الأدبية

إن الملاحظات العميقة التي أمدنا با النقاد حول ما يتميز به التركيب النحـوي من خاصيات دقيقة وما يحتوي عليه من ثراء وغموض وتعقيد لجديرة بأن نقف عندها متسائلين عن البعد الإستيتيكي للظاهرة الشعرية خاصة وأن هذا التركيب قد أسـهم بشكل واضح في إعطاء مفهوم خاص للشعر.

إن التشكيل النحوي كان ولا يزال يؤثر بطريقة أو بأخرى على نمط معين مـن الكلام، وأخذت مسألة البناء الشعري تثير اهتمام النقاد لبحث هذا النظام الخاص الذي يتشكل عن طريق تنظيم الكلمات وتأليفها وفق منطق خاص ورؤية خاصة ولغة ليست في متناول الجميع عبر Pاليات النشاط التصويري والأسلوب الشعري الخلاق.

لقد تساءل النقاد قبلنا في التراث النقدي والبلاغي عن المسألة الشعرية من حيث التنظيم الداخلي والخارجي، وحاولوا اللجوء إلى المعايير لكبح Pاح الشعراء والعمـل على الحد من إفراطهم في قلب موازين اللغة ومنطقية الأداءات الكلاميـة ومطابقتـها لسياقاتا .

أولم يقولوا بمبدأ مطابقة المقام لمقتضى الحال؟ ألم يجعلوا الحدود والجدران ضمن ما يسمى بعمود الشعر؟ لم يجد الناقد القديم بدا من أن يلجأ إلى النحـاة واللغـويين يستلهم منهم المعايير والقوانين التي يتشكل حولها الكلام وتتألف بواسطتها آليات اللغة، لكن اللغة الشعرية تنأى دائما عن الملاحظة والتصنيف والتقعيد وفق قـوانين المنطـق وآلياته وشروطه.

والسؤال المطروح : هل يقدم التركيب النحوي مادة شـعرية جديـدة علـى مستوى دلالاته ؟ .

إن الظاهرة الشعرية تتحدد وفق تلك الدلالات اللغوية التي - كما وصفها الأستاذ نور الدين السد - قائلا:" تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[1].

ومن هذا المنظور طرحت المسألة الشعرية أولا عند النحاة واللغويين منذ البدايات الأولى للدرس النحوي عند سيبويه وشيوخه، ثم استمر طرحها بإلحاح شديد في الخطاب اللساني عند تشومسكي وغيره من أعلام الفكر اللغوي المعاصر .

وعلى هذا الأساس أخذت فكرة التنظيم والتشكيل اللغوي تهيمن على الأبحاث اللسانية والأسلوبية للوصول إلى فك لغز الشاعرية من الوجهة النحوية والتركيبية، وما تثيره من عوامل معقدة ومتشابكة للوصول إلى المعنى والدلالة.

إن اهتمامات النحاة واللغويين الأوائل بمسألة التركيب النحوي وعلاقته بالمعنى والدلالة، جعلتهم يركزون أبحاثهم على الآليات التركيبية والهيئات النحوية فيما يجعل خطابا ما قابلا للفهم وخاضعا لمنطقية اللغة ومعاييرها.

الصورة الأدبية بين التركيب والدلالة:

إن مشكلة الدلالة في الشعر كانت ولا تزال قضية معقدة يكتنفها غموض شديد، وذلك على مجمل الصياغات التي تتناقض على مستوى الدوال والمدلولات، أو على مستوى التنافر بينها من خلال صوغ أشكال لم يألفها القارئ وخاصة في الشعر البرناسي والرمزي حيث ينأى الشاعر إلى عالم غريب، عالم الأحلام والصور، ولا

---

1 - نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للنشر والتوزيع ، الجزائر 1997 الجزء الأول ، ص 89

يستطيع الإنسان العادي إدراكه أو الوصول إليه إلا عن طريق تفكيك الصورة أو كما يقول (باشلار):"لا يمكننا دراسة الصورة إلا بالصورة"[1].

ولنتأمل هذه الأبيات التي كتبها الشاعر (ريلك **Rilk**)[2]:

هذا الصوت المستدير للعصفور
يستريح داخل اللحظة التي يلد فيها
واسعا كأنه سماء فوق الغابة الذابلة
وكل الأشياء التي طواعية كي تنتظم داخل هذا الصوت
كل المشاهد هناك التي لكي تريح نفسها

إن المتمعن في هذه الأبيات لا يمكنه الوصول إلى فهم الدلالة المقصودة فالجمل على المستوى التركيبي سليمة، لكنها منزاحة عن القواعد الدلالية، وعليه فالقارئ هنا لا يستطيع تفكيك المرسلة على مستوى المدلول الأول بل عليه أن يلجأ إلى تفكيك ثان أي إلى إمكانية تحليل المعنى إلى وحدات أصغر[3] أو ربما قد يلجأ إلى التأويل.

ويبرهن (كوهن) على ذلك من خلال علاقة التركيب بالدلالة فيقول:"إنه لمن قبيل المحال صياغة جملة اعتمادا على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة واحتمال تركيب جملة بأخذ الكلمات صدفة من المعجم ووضع بعضها إلى جانب بعض"[4].

وهذا ما قصده عبد القاهر الجرجاني حينما قام بتوزيع العناصر اللغوية لبيت امرئ القيس:

---

1 - غاستون باشلار شاعرية أحلام اليقظة ص 51

2 - ينظر جان كوهن اللغة العلياالطبعة الثانية المجلس الأعلى للثقافة 2000 ص218

3 - ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 122

4 - جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 102

من نبŎ ęفا حبيǼ ةكرى مłل[1]

من دون مراعاة الارتباط الدلالي، ليثبت أن الجملة لا تقوم علـى رصـف الكلمات رصفا عشوائيا.

ويستوقفنا في هذا المقام اهتمام سيبويه بذه القضية وإدراكه بعمق لأهميـة التركيـب وعلاقته بالمعنى عندما قام بتصنيف الأنماط الكلامية إلى تقسيم Rاسي حسـب مـا يلي[2]:

1. المستقيم الحسن مثل: **أتيتŎ أمȅ وسآتيŎ غدا**
2. المحال وهو أن تنقض أول كلامك بآخره مثل: **أتيتŎ غدا وسآتيŎ أمȅ**
3. المستقيم الكذب مثل: **Ǩلþ اŁبل وشربǨ ماء البحر**
4. المستقيم القبيح وهو أن تضع اللفظ في غير موضعه كقولنا: **ęد زيد رأيǨ وكي زيدا يأتيŎ.**
5. المحال الكذب سوف أشرب ماء البحر

النمȔ الأول: يحقق النحوية وشروط الصدق.

النمȔ الثاني: هنا لا يوجد أي خرق على المستوى التركيبي إذ إن الجملة مكونة مـن: **فعل + فاعل + مفعول به + ظرȣ**، غير أن الخرق موجود على مستوى البنية الدلالية للجملة في عدم وجود علاقة منطقية بين الفعل الماضي والظرف الاستقبالي.

النمȔ الثالث: لا ينتهك معيار النحوية على مستوى البنية التركيبية للجملة وتوزيـع الرتب النحوية فيها ولكن يخرق معيار الصدق أو ما يطلق عليه (كوهن) اللامنطقية[3].

1 - ينظر المرجع نفسه ص369

2 - سيبويه الكتاب الجز الأول ص 25

3 - ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 102

النمٌ الرابع: وهو يخرق مبدأ السلامة النحوية على مستوى التركيب وتوزيع الرتب النحوية وليس مستوى الدلالة.

النمٌ الخامÈ: وينطبق عليه ما ينطبق على النمط الثاني والثالث.[1]

وعلى هذا الأساس طرح سيبويه قضية ذات أهمية كبيرة تتمحور حول مفهـوم السلامة النحوية ، وهو مفهوم عميق يحيلنا إلى إمكانية وجود تراكيب لا تلتزم بمنطقية اللغة لخرقها للمعيار عن طريق الانزياحات الكامنة وراء التعابير الاستعارية الذي يمـدنا به التشكيل الخيالي والنشاط التصويري المعقد.

وهكذا انتقلت فكرة مبدأ السلامة النحوية إلى الفكر اللساني المعاصر عن طريق سياق ابستيمولوجي يرتكز على مدى ما توصل إليه علماء اللغة ودارسـي الخطـاب بصفة عامة وطرح قضية النحوية كمبدأ أساسي لمفهوم السلامة النحوية أي ما يجعـل من خطاب ما نحويا أو غير نحوي .

إن هذا التقسيم يراعي مسألة التنافر بين الدوال ومدلولاتا، وهي التي تكـون على مستوى خرق قانون اللغة كما نلاحظ في الجملة: **الشجرة őمÈ** فهذه الجملـة ليست نحوية إلا في مستواها العام أي في المستوى التركيبي فهـي مطابقـة للصـياغة التركيبية التالية: **ǯ ٱ + ǯ 8** أما من حيث الدلالة فهي غير صحيحة وهذا ما يدعوه تشومسكي بدرجات النحوية.[2]

والسؤال المطروح كيف درس البلاغيون والأسـلوبيون المسـتويات الدلاليـة للصورة الأدبية؟

---

1 ـ وينظر أيضا طارق النعمان مفاهيم المٲز بين البلاغة والتفكيك الطبعة الأولى ميريت للنشر والمعلومـات القاهرة 2003 ص24

2 ـ المرجع نفسه ص104

لقد اهتم البلاغيون العرب بمسالة الدلالة وأولوها عناية فائقة خاصة مع عبد القاهر الجرجاني، فقد تعاملوا مع المستوى الدلالي بما جادت به قرائح الشعراء من تنوعات في الصياغة والشكل والمضمون، غير أن الفرق بين البلاغيين والأسلوبيين إضافة إلى المناهج وجود نصوص شعرية جديدة أدخلت الشعر إلى عالم غير معقول.

ولإثبات صحة ما ذهب إليه الآمدي نتناول تحليلا بلاغيا للاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني معلقا على قول لبيد[1]:

وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

"وذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه، يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء(الأسد) و(السيف) على الرجل في قولك: **انبرى** لي **أسد يزأر، وسللت سيفا على العدو لا يفل، والظباء على النساء** في قوله: **من الظباء الغيد، والنور على الهدى والبيان** في قولك:**أبديت نورا ساطعا** وكإجراء اليد نفسها على من يعز مكانه كقولك:أتنازعني في يد بها أبطش، وعين بها أبصر، يريد إنسانا له حكم اليد وفعلها، وغناءها ودفعها، وخاصة العين وفائدتها، وعزة موقعها، ولطف موضعها، لأن معك في هذا كله ذاتا ينص عليها. وترى مكانها في النفس، إذا لم تجد ذكرها في اللفظ.وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدير المصرف لها زمامه بيده ومقادته في كفه. وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم، والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس، وذاتا تتحصل."[2]

إن استخراج التشبيه هنا يحتاج إلى تأويل وتأمل وتفكر، ذلك أننا في قول زهير[3]:

1 ـ ينظر ديوان لبيد ص 176

2 ـ عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تحقيق محمد الفاضلي الطبعة الثانية المكتبة العصرية بيروت 1999 ص 38

3 ـ ينظر ديوان زهير ص 64

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله   وعري أفراس الصبا ورواحله

لا نستطيع أن نثبت ذواتا أو شبه الذوات كما في تشبيه الرجل بالأسد فالرجل موصوف بالشجاعة، وكذلك البدر الموصوف بالحسن والبهاء، والسحاب بالسخاء والسماحة.[1]

إن تحليل عبد القاهر الجرجاني يغوص في صلب المسألة الدلالية وذلك بالكشف عن العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول في الاستعارة.

العلاقات والإسنادية في التشبيه والاستعارة:

لقد اهتم البلاغيون والأسلوبيون في دراستهم للصورة الأدبية بالمستويات التركيبية للجملة مبرزين أهم العلاقات النحوية التي تربط بين العناصر اللغوية، ومن جانب آخر ركزوا على العلاقات الإسنادية بين طرفي التشبيه في الاستعارة والمجاز.

والتركيب عند عبد القاهر الجرجاني يتعلق بموضوع النظم أو ما يطلق عليه توخي معاني النحو، فليس "النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها".[2]

إن العلاقات التركيبية في بناء الجملة عند عبد القاهر الجرجاني تنطلق من مفهوم معاني النحو فلا يمكننا أن نتصور معنى فعل من غير أن نريد إعماله في اسم، ولا معنى اسم من غير أن نريد إعماله في فعل وجعله فاعلا له أو مفعولا، أو نريد منه حكما

---

1 - ينظر المرجع نفسه ص 40

2 - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز طبعة موفم للنشر ص 94

سوى ذلك من الأحكام، مثل: أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو مـا شابه ذلك.[1]

ويشرح عبد القاهر هذا القانون بإزالة أجزاء الكلام عن مواضعها وضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها، كقولنا في بيت امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[2]

فنغير من مواضع الألفاظ كقولنا: **من نبك قفا حبيب ذكرى منزل**[3] فهل يتعلق منا فكر بمعنى كلمة منها؟ إن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا معاني النحـو في تركيـب البيت وهو ما صنعه امرئ القيس من قوله **قفا** أمر و **نبك** جوابا للأمـر وكـون **مـن** متعدية إلى **ذكرى** وكون **ذكرى** مضافة إلى **حبيب** وكون **منزل** معطوفا على **حبيب**.[4]

وجملة الأمر ألا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صـورة وصنعة وإن لم يقدم ما قدم ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثني به أو ثني بالذي ثلث به لم تحصل الصورة الأدبية.[5]

وعلى هذا الأساس فإن عبد القاهر الجرجاني يولي التركيب النحـوي اهتمامـا كبيرا لأنه يمثل نظاما فنيا متكاملا، ولا تقوم الفصاحة على الألفاظ منعزلة مقطوعـة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنه يوجبها لها موصلة بغيرها ومعلقا معناها بمعنى ما يليها فإذا قلنا في لفظة **اشتعل** من قوله تعالى:"**واشتعل الرأس شيبا**"[6]إنا في أعلـى

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص369

2 ـ الديوان ص 29

3 ـ ينظر المرجع نفسه ص369

4 ـ ينظر المرجع السابق ص377

5 ـ ينظر المرجع نفسه ص335 -336

6 ـ سورة مريم الآية 4

مرتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن التركيب كله والـدليل على ذلك أيضا أنه لا يمكننا قول أن حروف لفظة **اشتعل** فصيحة بغير تركيب."[1]

والسؤال المطروح هنا، كيف نظر عبد القاهر الجرجاني إلى الصورة الأدبية من خلال النظم؟

إن النظم يقتضى أن يحصل التلاؤم بين العناصر اللغوية داخل التركيب النحوي للجملة، وأن التراكيب تتمايز وتتفاضل في جودة الصياغة والنظم وهذا ما أكد عليه عبد القاهر الجرجاني قائلا:"البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك مما يعبر به عن فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم"[2]

وعليه لا بد أن يشتمل النظم حسن التأليف بين العناصر اللغوية بالتركيز على العلاقات السياقية بأن ننظر إلى الكلمة قبل دخولها في التـأليف وقبـل أن تصـير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا وتؤدي في الجملـة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبنـاء لفظـة علـى لفظة.[3] ويضرب لنا عبد القاهر مثالا على ذلك في قوله تعالى:"**وۏيل يا أرô ابلعـي ماءō ويا Ƨاء أۏلعي وغيȐ الماء وۏȒي الأمر واستوت علٰ اƨودي وۏيل بعـدا للقوم الظا**لمين"[4] ويتجلى لنا في هذه الآية الإعجاز الذي يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض وأن مزية الحسن والشرف تظهر من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثـة بالرابعة وهكذا.

---

1 - ينظر المرجع السابق ص 367

2 - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز موفم للنشر ص57

3 - ينظر المرجع نفسه ص58

4 - سورة هود الآية 44

وقد علق عبد القاهر الجرجاني على هذا التركيب في لآية الكريمة مبين علاقة كل عنصر لغوي بما قبله وما بعده قائلا:" فتأمل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتا وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانا من الآية قال: **ابلعي** واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك فاعتبر سائر ما يليه.. ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض ثم أمرت ثم في أن كان النداء بـ(**يا**) دون (أي) نحو: **يا أيتها الأرô** ثم إضافة **الماء** إلى **الكـ8l** دون أن يقال: **ابلعي الماء** ثم أن أتبع نداء **الأرô** وأمرها بما هو من شأنا ونداء **السماء** وأمرها كذلك بما يخصها ثم أن **ۏيل وغيȒ الماء** فجاء الفعل على صيغة فعل الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى **ۏيȒ الأمر** ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو:**استوت عل؟ ا**ڪ**ودي** ثم إضمار السفينة قبل الذكر"[1].

ويضيف عبد القاهر الجرجاني على هذا الوقع الجمالي الذي أحدثه التشكيل النحوي وهو كما يرى شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن وذلك من خلال النشاط التصويري الذي أحدثه التركيب لا الألفاû منعزلة على هذا التركيب "فالألفاû لا تتفاضل من حيث هي ألفاû مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وأن الألفاû تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" ومن أمثلة ذلك لفظ **الأخدț** في بيت الحماسة:

Ǩلفǿ وا لحي حǴ وجدّني وجعǨ من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري[2]:

---

1 - المرجع نفسه ص 59

2 - الديوان ص 106

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فنجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدناه في بيت البحتري من الروح والخفة والإيناس والبهجة.

وما يقال على لفظة **الأخدع** يقال أيضا على لفظة **الشيء** فإننا نراها مقبولة حسنة في موضع وضعيفة مستكرهة في موضع آخر كمثل رجلين استعملا كلمات بأعيانها ثم نرى هذا قد فرع السماك ونرى ذاك قد لصق بالحضيض فكذلك لو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ وإذا استحقت المزية والشرف واستحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا، ومثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالئ عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وإلى قول أبي حية:

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

فقد أدت لفظة **شيئا** هنا وظيفة جمالية بارعة في الحسن أما في بيت المتنبي:

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران

فإننا نراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم.

وعلى هذا الأساس ندرك أن التفاوت الشديد في الاستعارة المبتذلـة للعـامي كقولنا: رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا، والخاص النادر الذي لا نجده إلا في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقول الشاعر[1]:

وسالت بأعناق المطي الأباطح

أراد أنها سارت سيرا حثيثا،فسير المطي هنا غاية في السرعة وكانت سـرعة في لـين وسلاسة كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها.

ومثل هذه الاستعارة في الحسن واللطف وعلو الطبقة في هذه اللفظة بعينها قول الآخر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

يريد الشاعر من ذلك "أنه مطاع في الحي وأنهم يسرعون إلى نصرته وأنه لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه حتى تجدهم كالسيول تجيء من هاهنا وهاهنا وتنصب من هذا المسيل وذلك حتى يغص بها الوادي ويطفح منها"[2].

فالتشكيل النحوي إذا يعطي للصورة بعدا جماليا من خلال النشاط التصويري الممارس عن طريق حسن تأليف الألفاظ وإحكام ربط العلاقات داخل السياق النحوي للعبارة، ومن أمثلة بديع الاستعارة ونادرها التي استشهد بها عبد القهر الجرجاني قول

1 ـ الشطر من بيتين هما : ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطيح
وينسبان إلى كثّير عزّة مرّة وإلى عقبة بن كعب بن زهير مرّة، وهو بلا نسب في لسان العرب وهناك شرح حسن لهم في الخصائص 238/1

2 ـ المرجع نفسه ص 85

يزيد بن مسلمة بن عبد الملك يصف فرسا له وأنه مؤدب وأنه إذا نزل عنه وألقى عنانه في قربوس سرجه وقف مكانه إلى أن يعود إليه:

عودﮋه فيما أزور حبائبي   ﺇهمـاله وكـ ﺬاﻙ كل ﮔاطـر
وﺇذا احتﺒﻰ ﻗربوسه بعنانه   عﻠﻚ الشكيم ﺇﻟﻰ انصراﻑ الزائر

فالغرابة هاهنا في الشبه نفسه وفي أن استدراك أن هيئة العنان في موقعه من قربوس السرج كالهيئة في موضع الثوب من ركبة المحتبي وليست الغرابة في قوله:

وسالت بأعناق المطي الأباطح

ولعبد لقاهر في التمييز بين الاستعارتين تحليل نحوي دقيق للغاية يقول:"...جعـل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح فإن هذا شبه معروف ظـاهر ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل سال فعلا للأباطح ثم عداه بالباء ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال بأعناق المطي ولم يقل بالمطي ولو قال سالت المطـي في الأباطح لم يكن شيئا وكذلك الغرابة في البيت الآخر ليس في مطلق معـنى سـال ولكن في تعديته بـ (على) والباء وبأن جعله فعلا لقوله شعاب الحي ولـولا هـذه الأمور كلها لم يكن هذا الحسن وهذا موضع يدق الكلام فيه.

ويقول ابن المعتز[1]:

حتى إذا ما عرف الصيد الضار   وأذن الصبح لنا في الإبصار

المعنى حتى إذا تيأ لنا أن نبصر شيئا لما كان تعذر الإبصار منعا من الليل جعل إمكانه عند ظهور الصبح إذنا من الصبح وقوله أيضا:

يحيل عهد بليلى به   يكد الوعد بالحجر

ويقسم عبد القاهر الاستعارة حسب ركني الإسناد إلى قسمين رئسيين:

---

1 - ديوان ابن المعتز ص 129

القسم الأول: ويكون فيه المستعار اسما.

القسم الثاني: ويكون فيه المستعار فعلا.

وسنصيغ هذا التقسيم في الشكل الآتي:

كل لفظة دخلتها الاستعارة المفيدة[1]

اسم ← يقع مستعارا

رأيت أسدا أي رجلا شجاعا
عنت لنا ظبية أي امرأة حسناء
أبديت نورا أي هدى وحجة

نقل الاسم من الأصل إلى شيء آخر ثابت ومعلوم

أصبحت بيد الشمال زمامها أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفا كتصرف الإنسان في الشيء فاستعار لها اليد للمبالغة في التشبه

يأخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه.

فعل

الفعل لا يتصور فيه أن يتناول ذات الشيء كما يتصور في الاسم ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي اشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه فإذا قلنا مثلا: **ضرب زيد** أثبتنا الضرب لزيد في زمن مضى، فإذا استعير الفعل لما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارتنا له وصفا هو شبيه لا نعني أن ذلك الفعل مشتق منه وأمثلة ذلك كثيرة في لغة العرب كقولهم:

---

1 - عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 42/48

- نطقت الحال بكذا
- أخبرتني أسارير وجهه بما في ضميره
- كلمتني عيناه بما يحوي قلبه

وهذا التحليل شبيه بالتحليل الذي قام به (فرانسوا مورو) فيما أطلق عليه **باستعارة الغياب** وذلك عندما يكون الشيء المدلول مضمرا، والشيء الدال هو وحده الحاضر والذي يمكن التصريح به إما بواسطة اسم أو فعل أو صفة أو حال:[1]

1 - الاسم:

كقول الشاعر: **اقطفوا منذ اليوم ورود الحياة.**

فالورود يعني بها اللذات وهي استعارة غياب وهي اسمية فينبغي لكي يمكن استنباط الشيء المدلول غير المعبر عنه، أن يدل سياق الفكر على ذلك فدراسة العلاقة بين الورود والحياة هي التي تسمح باستنباط الشيء المدلول في الخطاب وبعبارة أخرى إن الشيء المدلول لا يمكن اكتشافه إلا بعد المواجهة بين الشيء الدال وبين السياق كما يمكن أن تكون استعارة الغياب في حدودها القصوى غير مفهومة.

2 - الفعل:

إن مشكلة عدم فهم الاستعارة المذكورة آنفا أو ما يطلق عليها المعقدة، غير وارد مع حالة استعارة الغياب الفعلية، ففي مثال (فيكو):

أيتها الأوراق التي ترجف في أطراف الأغصان

إن معنى (ترجف) ظاهرة للعيان: ففاعل الفعل يمنع عن الصورة أي غموض، وهكذا فاستعارة الفعل هي إذن أقل جرأة من الاستعارة الاسمية، فهذه تخضع الاسم لتغيير ظاهر، وتلك تفرض تحويلا مضمرا.

1 - فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية ترجمة محمد الولي وعائشة جرير أفريقيا الشرق الدار البيضاء 2003ص 44

وعليه فإن استعارة الاسم تعوض اسما بآخر واستعارة الفعل تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة يسهل استنباطها من هذا الأخير،وهكذا فإن الـ ʼnوع الأكثر انتشارا مع استعارة الفعل هو التشخيص أو بعث الحياة في الأشياء غير الحية أو المجردة.

3 - الصفة:

إن استعارات الكائنات الحية لغير الأحياء في أغلب الأحيان هي استعارات في الأفعال، في حين أن تحويل الصفات يتحقق في الغالب عكس ذلك من الكائنات غير الحية إلى الأحياء ومثال ذلك:

الأرȏ ǩشرب، الريǴ ǩنفǸ، اƨدول يهمȄ،
وعجوز أخȒر، ȩلǢ صلǢ، رجل جاƋ..

فليس صعبا العثور على تفسير لهذه الواقعة إذ إن الأفعال هي أشد إثارة وتلاحظ بقوة في الكائنات الحية، في حين أن الأشكال الأكثر ظهورا في الثبات، أي الصفات تبرز بقوة في الأشياء غير الحية والمحكومة عادة بالسكون.[1]

وهذا ما يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني بصفة الإثبات في استعارة الفعل عندما قال:" الفعل لا يتصور فيه أن يتناول ذات الشيء كما يتصور في الاسم ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي اشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه."[2]

ويعود عبد القاهر مرة أخرى للتفريق بين قسمي الاستعارة،وهو أن الشبه في القسم الأول الذي هو: **رأيǨ أسدا** - بمعنى **رجلا شجاعا** - وصف موجود في الشيء الذي استعرنا اسمه وهو الأسد، وأما قول لبيد[3]:

---

1 - فرانسوا مورو البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية ص46

2 - ينظر عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 42/48

3 - الديوان ص 176

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

"فالشبه الذي له استعيرت اليد ليس بوصف في اليد، ولكنه صفة تكسبها اليد صاحبها ، وهي التصرف على وجه مخصوص وكذا قولك: **أفراس الصبا** ليس الشبه الذي استعيرت له الأفراس موجود في الأفراس بل هو شبه يحصل لما يضاف إليه الأفراس حيث يراد الحقيقة نحو قولنا: عُرِّيَ أفراس الغزو وأُجِمت خيل الجهاد"[1].

الإسناد والمجاز العقلي:

لقد قام البلاغيون بتقسيم المجاز العقلي إلى[2]:

1. ما كان فيهما المسند والمسند إليه حقيقتين لغويتين مثل: **بنى الوزير المدينة**، لأن البناء وهو المسند والوزير هو المسند إليه، حقيقتان بالاستعمال لكل منهما في معناه اللغوي، ولا مجاز إلا في الإسناد الذي أضيف فيه الفعل لغير فاعله الحقيقي كقول النعمان بن بشير:

ألم تبتدركم يوم بدر سيوفنا　　　وليلك عما ناب قومك نائم

فالليل والنوم حقيقتان ، لاستعمال كل منهما في معناه اللغوي، ولا مجاز إلا في إسناد (نائم) إلى ضمير الليل والليل لا ينام إنما ينام فيه. كقول الشاعر:

نهاري بأشراف التلاع موكل　　　وليلي إذا ما جنني الليل أرقة

2. ما طرفاه مجازيان لغويان، مثل قولهم: **أحيا الأرض ربيع الزمان**، فإن الإحياء الذي هو إيجاد الحياة قد استعمل في غير معناه، وهو إيجاد نضارة الأرض وإحداث خضرتها

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 42

2 - ينظر بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية الطبعة الرابع دار المنار - جدة - ودار ابن حزم - بيروت - 1997 ص 444.

،ففي **أحيا** استعارة تبعية وذلك أنه شبه إيجاد الخضرة وأنواع الأزهار بإعطاء الحيـاة وإيجادها.

3. ما كان فيه المسند حقيقة والمسند إليه مجازا لغويا كقولنا أنبت الزهر شباب الزمان، فالمسند هو إثبات الزهر للنبات وهو حقيقي، والمسند إليه شـباب الزمـان مجـازي والإسناد عقلي.

4. ما كان المسند فيه مجازا والمسند إليه حقيقة مثل قولنا: أحيا الأرض الربيع فقد أسند الإحياء إلى الربيع وهو حقيقة.أو كقول المتنبي[1]:

وتحيي له المال الصوارم والقنا ويقتل ما تحيي التبسم والجدا

فجعل الزيادة والوفور حياة للمال، وتفريقه في العطاء قتلا له، ثم أثبت الإحياء فعلا للصوارم والقتل فعلا للتبسم، مع أن الفعل لا يصح منهما.ومثل ذلك قولهم: أهلكَ الناسَ الدينار والدرهمُ فجعلت الفتنة إهلاكا، ثم أثبت الهلاك للدينار والدرهم.[2]

ويجري مجرى هذا المجاز قولهم: **نهارك صائم وليلك قائم ونام ليلي وتجلى همي** وكقوله تعالى:" **فما ربحت تجارتهم**"[3] وكقول الفرزدق:

سقاها خروق في المسامع لم تكن علاطا ولا مخبوطة في الملاغم

فهذا كله مجاز لكن ليس في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ لكن في أحكام أجريت عليها.

5 ـ الحذف:

1 ـ ديوان المتنبي ص 370

2 ـ ينظر عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 274

3 ـ سورة البقرة الآية 16

والحذف هو أيضا من المجاز: ومثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو قوله عز وجل:"**واسأل القرية** "[1]والأصل:وأسال أهل القرية، فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر، والنصب فيها مجاز، كقولهم: بنو فلان تطؤهم الطريق يريدون أهل الطريق، والرفع في الطريق مجاز لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل، والذي يستحقه في الأصل هو الجر."[2]

وفي قوله تعالى:"ليس كمثله شيء"[3]إن الجر في (مثل) مجاز، لأن أصله النصب والجر حكم عرض من أجل زيادة الكاف".[4]

الإسناد والتشبيه:

يقسم ابن الأثير التشبيه إلى:

1 - التشبيه المضمر

2 - التشبيه الظاهر

" وفي المضمر إشكال في تقدير أداة التشبيه فيه في بعض المواضع"[5] والمضمر ينقسم إلى أقسام ثلاثة:

1. يقع موقع المبتدأ والخبر مفردين كقولنا: **زيد أسد**
2. يقع موقع المبتدأ المفرد وخبره جملة مركبة من مضاف ومضاف إليه.
3. يقع موقع المبتدأ والخبر جملتين.

---

1 - سورة يوسف الآية 82

2 - ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 306

3 - سورة الشورى الآية 11

4 - ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 307

5 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تقديم وتعليق د/ أحمد الحوفي ود/ بدوي طبانة الطبعة الثانية دار النهضة للطبع والنشر القسم الثاني ص 115

4. يرد على وجه الفعل والفاعل.

5. يرد على وجه المثل المضروب.

وهذان القسمان الأخيران هما أشكل الأقسام الخمسة في تقدير أداة التشبيه.

تقدير الأداة في المضاف إليه: كقولنا:

1 - زيد أسد والتقدير كالأسد

2 - قول النبي صلى الله عليه وسلم: الكمأة جدري الأرض وهنا لا يحتاج إلى تقدير الأداة، فنستطيع القول:

1 - الكمأة للأرض كالجدري

2 - الكمأة كالجدري للأرض

فهنا لا يحتاج في تقدير الأداة إلى تقديم المضاف إليه فإذا شئنا قدمنا أو أخرنا لأن المضاف إليه معرفا.

أما إذا كان المضاف إليه نكرة فلابد من تقديمه عند تقدير أداة التشبيه كقول البحتري:

غمام سماح لا يغب له حيا   ومسعر حرب لا يضيع له وتر

فإذا قدرنا أداة التشبيه ههنا قلنا: سماح كالغمام ولا يقدر إلا هكذا، والمبتدأ في هذا البيت محذوف وهو الإشارة إلى الممدوح."[1]

حذف المشبه مع حذف المسند إليه:

لقد ذكر السكاكي [1] حذف المسند إذا كان السامع متحفزا له عارفا القصد إليه عند ذكر المسند في مثل قول الشاعر :

1 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر القسم الثاني ص 115

ǥال لي كيف أنǨ ǥلǨ عليل　　　سهر دائم وحزن طويل

إشارة إلى حذف المسند إليه " أنا " في أنا عليل ، وكذلك قولهم أحدهم

سريع Бǐ ابن العم يلطم وجهه　　　وليȄ Бǐ داعي الندا بسريع

أراد هو سريع فحذف المسند إليه على أساس التقدير.

وعلى هذا النحو يحذف المشتبه لا على أساس الاستعارة ، ولكن على أسـاس حذف المسند إليه كما في قول الشاعر :

أȑ اءت لهم أحساǍم ووجوهـم　　　دج؟ الليل حǴ نظم اȤزʈ ثاǥبه
ǋوم السماء كلما انقȒ كوكȀ　　　بدا كوكȀ ǩǖوي ǋليه كواكبـه

التشبيه هو : Ø نجوم سماء

↓　↓

المشتبه به

المشتبه : حذف لوقوعه مسندا إليه يدل عليه السياق في البيت الأول .

1 ـ السكاكي مفتاح العلوم ط 2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1987 ، ص 176

التباعد والتقارب في البنية التركيبية الدلالية للاستعارة:

يطرح عبد القاهر الجرجاني في هذه القضية رؤية جديرة بالوقوف والدراسـة، ويتعلق ذلك بمسألة التباعد والتقارب في البنية الدلالية للاستعارة، فالصورة الجيدة هي التي يستطيع فيها الشاعر أن يصيب بين المختلفين المتباعدين في الجـنس في الملاءمـة والتأليف السوي بينهما.

والجدير بالملاحظة هنا أن عبد القاهر الجرجاني قد استعمل مصطلح الملاءمـة[1] والذي استعمله (جان كوهن) كثيرا في كتابه بنية اللغة الشـعرية وإن كـان بينـهما اختلاف بسيط.

وعلى هذا الأساس فإن الصورة الجيدة عند عبد القاهر هي مـا جمعـت بـين مختلفين يقول عبد القاهرمعلقا على بيت ابن المعتز:

وكأن البرق مصحف قار فانطبقـا مرة وانفتحـا[2]

"ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمـه، فبمجموع الأمرين ـ شدة ائتلاف في شدة اختلاف ـ حلا وحسن".[3]

إن عبارة "**فبمجموع الأمرين شدة ائتلاف** في **شدة اختلاف**" الأخيرة تشبه إلى حد بعيد عبارة كوهن:"**ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسن متكاملين**"[4].

---

1 ـ ينظر عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص 114

2 ـ ديوان ابن المعتز ص141

3 ـ المرجع نفسه ص115

4 - ينظر جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص 109

إن هذا الطرح يشبه ما ذهب إليه (ستيفن أولمان) بقوله:" إن الصورة التي تبقى في الذاكرة حقا ليست مجرد تقرير تشابه واضح، بل هي التي تكشف تماثلا خفيا بين ظاهرتين تبدوان منفصلتين"[1].

البنية الدلالية ومبدأ التناقض:

إن مبدأ التناقض يفترض وجود تنافر بين المسند والمسند إليه على مستوى الصفات، فإننا إذا أطلقنا صفة شيء مادي على شيء معنوي كاللون في الأمثلة الآتية[2]:

احمرار أبيض و رائحة سوداء

فنلاحظ خاصية الخروج الدلالي وإن كانت هذه الخاصية ليست هي الوحيدة في هذا المستوى، فالمنطقي أن نستعمل كلمة (**أحمر**)[3] للأشياء الملونة أو القابلة لأن تكون ملونة، وعليه فإن العنصر (**أحمر**) لا يمكن أن يكون مسندا إلا للأشياء المادية والتي يمكن أن يكون لها لون، فهنالك أشياء مادية لكنها غير قابلة للون مثل عبارة: **الرياح السوداء.**

فمبدأ التناقض موجود بين الرياح التي لا لون لها وبين اللون الأسود وسيظل هذا التناقض قائما وإن نفينا الجملة فعندما نقول: **أصوات الأجراس زرقاء** أو قلنا: **أصوات الأجراس ليست زرقاء** "فمن ناحية التصور اللغوي فإن النفي إطلاقا من تعريف المتضمنات، يظل محتويا على المتضمن فإن ننفي عن المسند إليه لونا ما، فإن ذلك يعني أن له لونا آخر".[4]

---

[1] - ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة ترجمة محي الدين محسب دار الهدى للنشر والتوزيع - المنيا - القاهرة 2001 ص 28.

[2] - ينظر جان كوهن اللغة العليا ص 80 ينظر المرجع نفسه ص 81

[3] - ينظر المرجع نفسه ص 81

[4] - المرجع نفسه ص 83

وعليه فإن مبدأ التناقض ينطبق تماما على هذه الحالة من حالات الصورة وبالتالي فإن نفي الجملة الانزياحية هو في حد ذاته انزياح.

وفي بعض الجمل ينفي المدلول ما يؤكده الدال، بحيث يصبح التعبيران غير متعادلين، فالأول يؤكد العلاقة بين وجهي الدال والمدلول، في حين يؤكد التعبير المنفي على المدلول الذي يذهب بالدال في الاتجاه المضاد له.[1]

إن النفي لا يمثل أي خروج عن القاعدة، وإن كان قابلا للإنتاج من الناحية النظرية فإن ذلك الإنتاج لا يكون ثقيلا ومؤثرا، ومرد ذلك إلى فقدانه قوته النفييّة، وبعبارة أخرى لن تصبح له نفس قوة الجمل التي نفاها، ويقدم لنا (كوهن) مثالا للشاعر (فكتور هوجو)[2]:

عطر طري ينبعث من باقات الزنبق

Un frais parfum sortait des
Touffes d'asphodeles

يلاحظ (كوهن) أن التركيب النعتي : **عطر طري** **Un frais parfum** يحتفظ بثلاث صور نمطية على مستويات ثلاثة:

1 - مستوى دلالي:

يتمثل في عدم الملاءمة بين **عطر** الدالة على المشمومات و**طري** الدالة على الأشياء الملموسة.

2 - مستوى نحوي:

يتمثل في تقديم وتأخير عبارة **طري العطر**.

---

[1] - ينظر المرجع السابق ص 122

[2] - ينظر المرجع نفسه ص 123

3 - المستوى الصوتي:

أي التجانس والتوافق الصوتي الذي ينعكس على علاقة الدوال بالمدلولات:

frais pa**rf**um

فلو أدخلنا النفي على الجملة: **عطر طري** بكلمة **ذابل** أو **فاتر** في مثل عبارة:

عطر ليس بذابل

لتبين لنا من الوهلة الأولى أن العبارتين تؤديان المعنى نفسه لكن البنية الدلالية تقول غير ذلك فالعبارتان لا تتشبهان لأن المدلول فقد في العبارة الثانية مساندة الدال.[1]

البنية الدلالية بين الاستعارة والكناية:

أولا الاستعارة:

يقسم (فرانسوا مورو) الاستعارة إلى استعارة حضور واستعارة غياب وذلـك حسب حضور المدلول أو غيابه:

1 - ففي استعارة الحضور يتوفر كل من المشبه والمشبه به وهذا ما يقابل في البلاغة العربية التشبيه البليغ، غير أن استعارة الحضور تطابق بين ركني التشبيه بدل التقريب بينهما.

وهذه الاستعارة بدورها تنقسم إلى أقسام ثلاثة[2]:

الاستعارة الاقترانية:

وهي ما ارتبط فيها الشيء الدال بالشيء المدلول بالاعتماد على وظيفة الاقتران مثل: **أجنحة الظلام المنتشر**

---

[1] - ينظر المرجع السابق ص 123

[2] - فرانسوا موروا البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية ص41

الاستعارة الإسنادية:

ويكون فيها الشيء الدال مسندا إلى الشيء المدلول أو العكس ومثال ذلك:

روحŎ منظر طبيعي ُلاتار

الاستعارة بالإïافة:

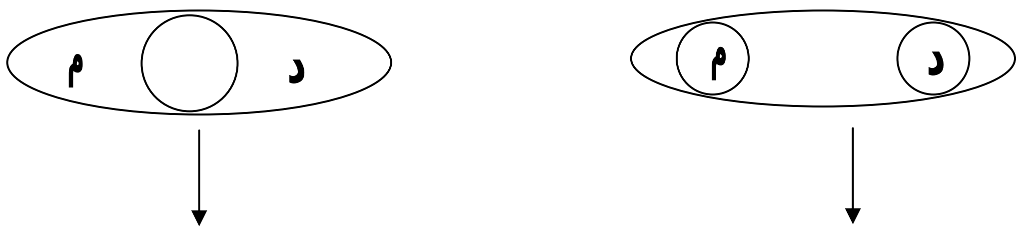
ويكون الشيء المدلول مربوطا بالشيء الدال بواسطة **de** أي الإضافة.مثل:
طبعه من فولاæ.

وهذه الاستعارة يصنفها ابن الأثير حسب ركني الإسناد عندما تقع موقع المبتدأ المفرد وخبره Ƥلة مركبة من مضاف ومضاف إليه[1]. -

2 - الكناية:

يقترح (فرانسوا مورو) مخططا لتمثيل العلاقات بين الشيء المدلول والشيء الدال في الاستعارة وفي الكناية بالطريقة الآتية[2]:

الكناية　　　　　　　　الاستعارة



التجاور داخل ا ـموعة نفسها

التقاطع بين الشيء الدال والشيء المدلول بفضل مشتركة بينهما

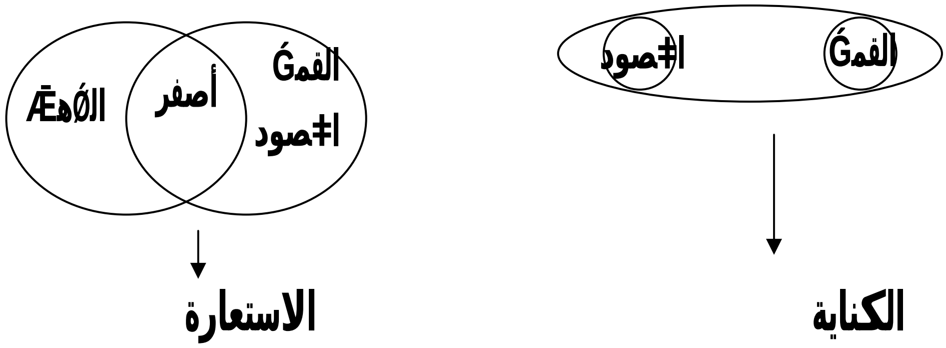
ففي مثال: **الØهÆ يسقÙ ŘŮ الحديد**، نلاحظ أن كلمة ذهب تحيلنا استعاريا على مدلول: **القمĠ اǂصود.**

---

[1] - ينظر ضياء الدين بن الأثير المثل السائر ص 115

[2] - ينظر فرانسوا مورو البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية ص 60

أما استعمال الجملة: الحصاد يسقط تحت الحديد فهي عبارة كنائية كما هو في الرسمين الآتيين:



وهكذا فإن الكناية تقوم من حيث علاقة الدال بالمدلول على المجاورة في حين تقوم الاستعارة على مبدإ المشابهة.

و يمكننا القول في خاتمة هذا الفصل أن كل من الدراسات البلاغية ولأسلوبية قد أدركتا ضرورة اللجوء إلى علم اللغة كأداة إجرائية لتحليل المستويات اللغوية للصورة الأدبية.

الخاتمــة

لقد أفضت هذه الرسالة إلى نتائج عديدة، بعد أن ذلّل البحث والدراسة صعوبات Pة اعترضت سبيلها كان أهمها، تحديد مصطلح الصورة في الدراسات الغربية والعربية على السواء فبينت هذه الصعوبات ووقفت عند بعض التحديدات المتعلقة بالصور على شتى أنواعها البلاغية وغير البلاغية وأهم تفريعاتا وتنوعاتا في مختلف مواقف الخطاب.

ثم قابلت مصطلح Figure بمصطلح صورة مقتفيا أثر البلاغيين العرب القدامى عندما استعملوا هذا المصطلح للدلالة على صورة اللفظ وصورة الفعل ففرقوا بين صور الألفاû وصور الـاز المختلفة كما فرق البلاغيون الأوربيون بين صور الألفاû وصور الفكر Figures de pensées Figures de mots ،ثم تتبعت أهم التحديدات التي أعطيت للصور الشعرية بصفة عامة وشاملة.

ومن نتائج الفصل الأول من الباب الأول المعنون بالصورة الأدبية بين الفلسفة والمنطق وضحت التمازج بين البلاغة والفلسفة والمنطق والشعرية أو كما أطلق عليها (رولان بارث) الجيران التقليديين للبلاغة.

والحقيقة أن المنطلقات الأولى للبلاغة كانت في كنف الفلسفة ولم يكن ذلك وليد المصادفة وإنما كان نتيجة حتمية للرد على السوفسطائيين الذين جعلوا الخطابة حرة طليقة بدون قيد ولا ضابط ولم تكن سوى جدلا حرا بعيدا كل البعد عن الحقيقة التي طالما بحثت عنها الفلسفة بل وجعلتها غاية في البحث عنها.

فكان الرد الأول على يد (سقراط) ثم تبعه (أفلاطون) بفلسفة جدلية تقوم على البحث عن الحقيقة المطلقة، سخّر فيها (أفلاطون) فلسفته الميتافيزيقية لإنجاز بلاغة مثالية.

وسارت آراء (أفلاطون) في طريقين:

ـ طريق نحو بلاغة مثالية جدلية ويدعوها (أفلاطون) بلاغة جيدة وهي تقف على نقيض البلاغة الفاسدة التي دعا إليها السوفسطائيون.

ـ وطريق نحو إيجاد نظرية للشعر لا تتعارض مع فلسفته المثالية، وهنا ظهر التناقض في آرائه حول الشعر فمرة يهون من شأنه لأنه مصدر النفس غير السامية ومرة يجعل من الشاعر كائنا مجنحا مقدسا لأن مصدر الشعر عنده إلهي.

أما الرد الثاني فهو التوجه نحو الكتابة العلمية في البلاغة والشعر والمنطق عند (أرسطو) وإن كان تلميذا ل(أفلاطون) إلا أنه وقف في الزاوية المقابلة له وفلسفته غير فلسفة (أفلاطون).

وتمثلت آراء (أرسطو) في علمين:

1. **علم البلاغة**: أفرد له كتابا كرد على السفسطائيين، فبدلا من الجدل الحر يضع (أرسطو) المعايير والقوانين التي تحكم الخطاب النثري مركزا على الصياغة élocutio أي الاهتمام بصياغة العبارات والجمل والتراكيب وكذلك الصور الشعرية بصفة عامة.
2. **علم الشعر**: وقد أفرد له كتابا أيضا وهو البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الشعري من خلال استنباط القوانين التي تحكم الأجناس الأدبية كقوانين الملحمة وقوانين الدراما إلى غير ذلك..

وهنا ارتكز (أرسطو) على علم المنطق والاستفادة من القوانين المنطقية في وضع المعايير لتقييد الخطابة والشعر في الكتابة من أجل قوة التأثير والإقناع من جهة والتحليل البلاغي من جهة أخرى كتطبيقه لمقولتي الجنس والنوع والتقابل الرباعي في تحليل المجاز.

وفي الفصل نفسه تتبعت الآراء الفلسفية لوضع نظرية للصورة لأتباع (أفلاطون) إلى غاية الفلسفة الحديثة باختصار شديد خشية أن يفلت زمام الأمور من يدي خاصة وأن الطرح الفلسفي الحديث للصورة الأدبية شديد التعقيد ويستلزم موضوعا منفردا لذاته.

ولما كان أتباع (أرسطو) من الشعريين قد ساروا على طريقه كان الفصل الثاني من الباب الأول معنونا بالصورة الأدبية في ظل الشعرية البلاغية ومن أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا الفصل: تتبع التحام البلاغة بالشعرية فحينا تأخذ الشعرية من البلاغة وحينا آخر تمدها بالمعايير والقوانين الشعرية التي غالبا ما كانت أرسطية خاصة في البلاغة الأوربية، إلى أن ظهرت سيطرة الشعرية الكلاسيكية على التفكير البلاغي حتى أنها كادت أن تحتوى علم البلاغة برمته وكان ذلك بتأثير من الفلسفة التي ظهرت في عصر النهضة الأوربية وكان من نتائجها ظهور كتاب فن الشعر ل(بوالو) وخضع التنظير للصورة الأدبية إلى الصياغة في مقابل العبقرية.

أما عن الشعرية البلاغية العربية فهي تختلف عن البلاغة الأوربية حيث رسمت لنفسها منهاجا خاصا بها وقسمتُها إلى ثلاثة اتجاهات:

1 ـ **شعرية بلاغية نقدية:** اتخذت من سنن العرب في كلامها معايير وقوانين لتقويم الشعر، ونقد الصور الأدبية وتمييز جيدها من رديئها.

2 ـ **شعرية بلاغية لسانية:** تتخذ من النظم والصياغة منطلقا لها في تحليل الصورة.

3 ـ **شعرية بلاغية أرسطية:** عند حازم القرطاجني وفيها أثر الفلسفة الإغريقية وبخاصة آراء وطرحات (أرسطو) في المحاكاة وقضية المحتمل.

إن تصوري للشعرية البلاغية العربية بهذا التقسيم كان نتيجة لقراءة عميقة لمختلف النصوص التراثية المتعلقة بالتنظير خاصة.

وكان من نتائج الفصل الأول من الباب الثاني والمتعلق بتعليمية الصورة الأدبية أنني توصلت إلى وضع الصورة الأدبية في إطارها التعليمي هذا الإطار الذي لازمها منذ نشأة البلاغة وتطور المنحى التعليمي عند (كانتيليان) Quintilien إلى أيامنا هذه مرورا بالتعليم الياسوعي ووصولا إلى تعليمية بلاغة الصور عند (دي مارسيه) في كتابه مجازات Tropes وخاصة عند (فونتانييه) في كتابه صور الخطاب Figures du discours الذي وضعه خصيصا لتعليمية الصور البلاغية لتلاميذ الطور الثانوي.

أما عن البلاغة العربية فقد كانت لها إسهامات لا يستهان بها في مجال التصنيف الذي يعتمد كقاعدة للتعليم بصفة عامة، وبعد قراءة متأنية لكثير من النصوص التي وردت في بعض كتب البلاغة العربية القديمة، أخرجتها من مجالها التنظيري إلى المجال التصنيفي وذلك في حدود مجال بحثي المتعلق بالصورة الأدبية، وركزت على كتابين الأول كتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري والثاني كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي، وقد بينت قيمة الإجراءات التصنيفية للمادة البلاغية على العموم والصور البلاغية بصفة خاصة ردا على بعض الباحثين المحدثين العرب حينما هونوا من القيمة التصنيفية للمادة البلاغية معتبرين ذلك انحطاطا وجمودا.

وعلى هذا الأساس بينت الإجراءات العلمية التي بنى عليها السكاكي تصنيفه للصور البلاغية مركزا على المنهج العلمي الدقيق في بناء تصور شامل مهد ظهور البلاغة التعليمية العربية الحديثة التي قامت في معظمها على تلك التصورات العلمية في مجال التصنيف.

غير أن هذا لا يعني على الإطلاق أن البحث البلاغي عند السكاكي ينحصر فقط في مجال التصنيف بل كانت لديه آراء أصيلة في كثير من القضايا البلاغية.

هذا فيما يتعلق بالطرح البلاغي للصورة الأدبية، أما ما يتعلق بالتصورات والطرحات الأسلوبية للصورة الشعرية فجاء ذلك في الباب الثاني حيث كانت نتائج الفصل الأول منه متعلقة بنهاية مرحلة التنظير البلاغي وذلك لأسباب Pة أهمها الانقلابات الاجتماعية والتحولات الفكرية يضاف إلى ذلك ظهور النصوص الجديدة حيث وقفت البلاغة عاجزة عن دراستها لها بالوسائل والإجراءات التقليدية كما وقفت أيضا الشعرية التقليدية عاجزة عن فك أسرار الشاعرية المنبثقة عن المفاهيم الجديدة للشعر وألغازها.

إن التحديات التي أوجدها التجديد في مجال الأدب فرضت واقعا جديدا يستلزم أخذه بعين الاعتبار، وما دامت البلاغة عاجزة على احتضان هذا الأدب الجديد، فعلى عاتق علم جديد لا بد أن يقع حمل هذا الأدب، إنه علم الأسلوب فليس من السهل أن نعتقد بأن الأسلوبيات حلت محل البلاغة، فإذا كانت البلاغة هي الدراسة المعيارية للخطاب فإن الأسلوبيات هي الدراسة العلمية للأسلوب،كما أنه ليس من السهل أيضا أن نعتقد أن الأسلوبيات انبثقت عن البلاغة.

مما لاشك فيه أن الأسلوبية بنت مفاهيمها على الطرحات اللسانية بصفة عامة وطرحت المسألة الشعرية كمشكلة من كبرى المشاكلات التي واجهت الدراسات الأدبية، وعليه كان لابد من إيجاد حلول عاجلة فكان ظهور أسلوبيات العبارة مع (شارل بالي) والأسلوبيات التكوينية مع (ليو سبتزر).

أما أبرز نجاح حققته الأسلوبيات في مجال دراسة الصورة الأدبية فقد كان على يد البنويين خاصة طرحات(جان كوهن) في نظرية الانزياح، هذه النظرية التي كان (كوهن) يسعى من ورائها إلى البحث عن قانون للانزياح يحقق مفهوم القابلية للفهم عن طريق استراتيجية مبنية على التقابل مستفيدا في ذلك من إنجازات (ياكبسون) في الشعرية اللسانية من خلال الوظيفة الشعرية.

ومع كل هذه الإنجازات الداعية إلى بناء نظرية شعرية عامة في مجال الصورة الأدبية فإن الكثير من المنظرين رأوا أن ثمة ثغرة ما بل ثغرات في الدراسة الأسلوبية أهمها وأخطرها أن الأسلوبيات بمختلف مناهجها لم تركز سوى على جزء واحد من أجزاء الأسلوب إما على مستوى العبارة، وإما على مستوى البنية، وإما على مستوى الكاتب ولم يعط الاهتمام الكافي إلى مقولة القارئ ولم ينظر إلى الأسلوب بصفة شاملة، مما جعل الدراسات الأسلوبية تصل إلى طريق مسدود.

وقابلت هذه الإنجازات بتصور جديد يقدم حلا لخروج الأسلوبيات من المأزق الذي آلت إليه. هذا التصور دعا إليه (برند شبلنر) وهو عبارة عن وضع طرحات من أجل أسلوبية شاملة تدرس الأسلوب في 5وليته دون إقصاء أي جزء منه.

أما الباب الثالث فخصصته للمستويات اللغوية للصورة الأدبية كالمستوى الصوتي ودلالاته وأثرها في تصوير المعنى وتوجيهه في القرآن الكريم والشعر العربي القديم والحديث من خلال الهندسات الصوتية وقوافيها، ثم من خلال المستوى الإفرادي على جانبيه المعجمي والصرفي، وتجليات ذلك في بعض الظواهر اللغوية في الـاز والاشتراك والاستعارة، وأثر الوحدات المعجمية في توليد المعاني التي تتضح فعاليتها الكامنة والكاملة في المستوى التركيبي الذي يتحرك من خلال اللغة بعتبارها بنية وتنظيم من جهة، ووسيلة تبليغ وتعبير من جهة ثانية من خلال تراكيبها النحوية وعلاقاتا بوظائفها الأدائية الإخبارية المتحركة وفقا لتناغم المقال والمقام، ضمن صور يشكلها التركيب في علاقته بالدلالة، وضمن قوانينه الناظمة سواء العاملة بمعمولاتا أو التابعة بمتبوعاتا التي التأطر صورها الأدبية المختلفة.

وأخيرا ومهما قلنا عن الصورة الأدبية فأننا لن نستطيع أن نوفيها حقها من البحث والاستقصاء، بل أننا لن نستطيع أن نلم با وسنقف عاجزين عن سبر أغوارها، والتعمق في مفاهيمها وتحديداتا.

وأملي أن يسد هذا العمل المتواضع ثغرة في بناء صرح اللغة العربية.

فهرس المصطلحات البلاغية والأسلوبية

عرŸ ـ فرنسي

ـ أ ـ

أثر أسلوبي	Effet stylistique
أثر Pالي	Effet esthétique
أداة الشبه	Modalisateur
أدبية	Littéralité
تأويلي	Herméneutique
إيقاع	Rytme

ـ ب ـ

إبدال	Substitution
استبدالي	Paradigmatique
بلاغة	Rhétorique
بلاغي (عالم)	Rhétoricien
بليغ	Rhétoriqueur
بنية	Structure
بنوي	Structural
بنوية	Structuralisme
بيت شعري	Vers

- Ǯ -

جنس	Genre
Pالي	Esthétique
مجاز مرسل	Synecdoque
مجاز	Trope

- ح -

حدس	Intuition
حقل دلالي	Champ sémantique
محاكاة	Imitation
محور	Axe
محتوى	Contenu
حاوي	Contenant

- p -

خطاب	Discours
خطابي	Discursif
خلاق	Créatif
خلق	Création

ـ د ـ

دال	Signifiant
دلالة (الإيحاء)	Connotation
دلالي	Sémantique
مدلول	Signifié
دليل	Signe
دلالية	Sémantisme
دلالية (ذرات)	Atomes sémantisme
استدلال	Iference
استدلال مباشر	Iference Immediate
تداخل	Sub-Altérnation

- ǽ -

ذهني (تصور)	Mentale représentation
ذاتي	Subjectif
ذاتية	Subjectivité

- ر -

تركيب	Syntagme
تركيب (علم)	Syntaxe
رمز	Symbole
رمز لغوي	Signe

- ز -

زخرف أسلوبي	Procédé de style

- â -

أسلوب	Style
أسلوبيات	Stylistique
أسلوبي (عالم)	Stylicien
إسناد	Prédication
مسند	Sujet
مسند إليه	Prédicat
سياق	Contexte
سياقي (محور)	Synagmatique (axe)
سيميولوجيا	Sémiologie
سيميائية	Sémiotique

- ê -

شبه (أداة)	Modilisateur
تشبيه	Comparaison
تشابه	Ressemblance
مشبه	Comparé
مشبه به	Comparant
تشخيص	Personification
شطر	Hémistiche
شعر	Poésie
شاعرية	Poétique (adj)
شعرية	Poétique
شكل	Forme
شكلي	Formel
شكلاني	Formaliste
تشاكل	Isomorfisme

- î -

صورة	Figure
صورة ذهنية	Image
صورة مرئية	Image visuell
صورة سمعية	coustique
Image صورة أدبية	Littéraire
	Image
صورة شعرية	Image Poétique

صورة تجريدية	Image Abstraite
صورة انطباعية	Image Impressive
صورة مجسمة	Image Plastique
تصور	Concept
تصويري	Pictural
تصويري (زمن)	Figuratif (temps)
تصوير	Mise en figure

- ô -

تضاد	Contrariété
تضاد(داخلة تحت	Sub-Contrariété
إضمار	Ellips

- ط -

تطابق	Conformité
تطهير	Catharsis

- ț -

استعارة	Métaphore
استعاري	Métaphorique
استعارة مكنية	Métaphore.....
استعارة موشحة	Métaphore fillé
تعبير	Expression
تعبيري	Expressif
تعبيرية	Expressivité
اعتباطية (الرمز)	Arbitraire(du signe)
معجمي (وحدة معجمية)	Lexéme
تعادل	Equivalence

- 8 -

فارق	Ecart
مفارقة	Contraste
فصاحة	Eloquence
انفعالي	Emotif
مفهوم	Concept-Notion

- ȧ -

مقام (موقف)	Situation
قرينة	Indice
قصيدة	Poème
مقطوعة	Séquence
قافية	Rime
تقابل	Oppsition
قران	Juxtaposition

- ō -

كلام	Parole
متكلم	Locuteur
كمي (أسلوبي)	Quantitatif stylistique
كناية	Métonymie
تكوينية(أسلوبية	Génétique stylistique

- ل -

ملائم	Pertinant
تلاؤم	Adecation
لبس	Ambiguité
ملحمة	Epopée
إلهام	Inspiration
ملهم (شاعر)	Inspiré

- م -

مثل	Comme
مثل خرافي	Fable
تماثل	Analogie
مادة	Substance
مونيم	Monème
ميثة	Mythe

- ن -

تناقض	Contradiction
نظم (صياغة)	Elocution
نظم	Vers régulier
نظم الشعر	Versification
منظوم	Versifié
نسق	Système
انزياح	Ecart
نوع	Espèce
منحى	Orientation
نص	Texte
نصي	Textuel
نظام	Système
منافرة	Ipertinence

- و -

وظيفة	Fonction
وظيفي	Fonctionel
وحدات المعنى	Unités de sens
وحيد القافية	Monorime
ماورائي	Métaphysique
وصف	Description
وصفي	Descriptif
وصل	Coordination

فهرس المراجع

- أ -

1. الآمدي **الموازنة** بين **شعر ابن** تمام **والبحتري** تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف القاهرة 1961.
2. إبراهيم الجواد **الاتجاهات الأسلوبية** في **النقد العربي الحديث** وزارة الثقافة – عمان – الأردن 1996
3. إبراهيم خليل ، **الأسلوبية و نظرية النص** الطبعة الأولى المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1997.
4. لأبراهيم سلامة **بلاغة أرسطو** بين **العرب و اليونان** الطبعة الثانية مكتبة الأنجلو مصرية 1952
5. ابن جني ، **الخصائص**
6. ابن جني، **سر صناعة الإعراب**
7. ابن عادل **تفسير اللباب** (مصدر الكتاب : موقع التفاسير http://www.altafsir.com الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع
8. إحسان عباس **النقد الأدبي عند العرب** دار الشروق للنشر والتوزيع عمان-الأردن 1986.
9. أحمد أمين النقد الأدبي الطبعة الرابعة دار الكتاب العربي بيروت - لبنان - 1967
10. أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة** مطبعة الرسالة - القاهرة - مصر 1945.
11. أحمد الشايب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب مكتبة النهضة المضرية الطبعة الخامسة (د.ت).
12. أمين الخولي **فن القول** دار الفكر العربي القاهرة 1947.
13. أرسطو **الخطابة** تحقيق عبد الرحمن بدوي دار القلم بيروت لبنان 1979.
14. أرسطو **فن الشعر** ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حماده مكتبة الأنجلو المصرية.
15. الأزهري ، **تهذيب اللغة** www.qurancomplex.com
16. ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر** في **أدب الكاتب والشاعر** تقديم وتعليق د/ أحمد الحوفي ود/ بدوي طبانة الطبعة الثانية دار النهضة للطبع والنشر
17. أفلاطون **محاورة أيون الكتاب العاشر** ترجمة محمد صقر خفاجة وسمير القلماوي القاهرة.

18. أكندارتوف ، **الأصوات والإشارات** ترPة شوقي جلال الهيأة المصرية العامة للكتاب 1972 ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة دار الجيل بيروت - لبنان - 1981

- ب -

19. بدوي طبانة **النقد الأدÿ عند اليونان** دار الثقافة بيروت - لبنان - ص 210.

20. بدوي طبانة، **معجم البلاغة العربية** الطبعة الرابع دار المنار - جدة - ودار ابن حزم - بيروت - **1997** .

21. برند شبلنر ، **علم اللغة والدراسات الأدبية** ، ترPة محمود جاب الله الطبعة الأولى الدار الفنية للنشر والتوزيع - الرياض - 1987.

22. بيير غيروا **الأسلوبية**1969.

23. بوزياني خالد وجعيرن موهوب **البلاغة بالأمثلة والتطبيق** الطبعة الأولى دار الشهاب للنشر والتوزيع الجزائر1997.

24. بيير غيرو، **الأسلوب والأسلوبية** ترPة منذر عياê مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترPة والنشر حلب - سوريا - الطبعة الثانية 1994.

25. بيتروف.س . **الواâعية النقدية** ترPة شوكت يوسف منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق - سوريا - 1983

- ت -

26. تودوروف تزيفتيان، **مفهوم الأدب** ترPة محمد منذر عياê الطبعة الأولى دار الذاكرة حمص-الجمهورية العربية السورية1991.

27. تودوروف ، الشعرية ترPة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة الطبعة الثانية دار توبوقال للنشر - المغرب - 1990

28. تامر سلوم **نظرية اللغة واåمال** في **النقد العرÿ** الطبعة الأولى دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية سوريا 1983

- ج -

29. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب الطبعة الثالثة المركز الثقافي الغربي بيروت - الدار البيضاء 1992

30. الجاحظ **البيان والتبيين** تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر بيروت.الجاحظ كتاب **الحيوان** تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل بيروت-لبنان1996.

31. الجاحظ كتاب **الحيوان** تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل بيروت-لبنان1996.

32. جان كوهن **بنية اللغة الشعرية** ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبوق للنشر الدار البيضاء - المغرب - 1986.

33. جان كوهن **اللغة العليا** - النظرية الشعرية - ترجمة أحمد درويش الطبعة الثانية المجلس الأعلى للثقافة دمشق - سوريا - 2000

34. جعفر دك الباب، **الموجز** في **شرح دلائل الإعجاز** الطبعة الأولى - دمشق - 1980

35. جورج لايكوف ومارك جونسون، **الاستعارات التي نحيا بها** ترجمة عبد المجيد جحفة الطبعة الأولى دار تبقال للنشر 1996ص 122

36. جوزيف ميشال شريم، **دليل الدراسات الأسلوبية**..

37. جيل دولوز **الصورة الزمن** ترجمة حسان عودة منشورات وزارة الثقافة دمشق - سوريا - 1999.

- ح -

38. حازم القرطاجني **منهاج البلغاء** تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة الطبعة3 دار العرب الاسلامي بيروت لبنان1986.

- ر -

39. ابن رشيق القيرواني، **العمدة** تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة دار الجيل بيروت - لبنان - 1981.

40. روبنز.ر.هـ - **الموجز** في **تاريخ علم اللغة**

41. رولان بارت ،**الدرجة الصفر** في **الكتابة**

42. رولان بارث **ﭬراءة جديد للبلاغة القدﻤﺔ** ترPة عمر أكان دار إفريقيا الشرق – المغرب 1994.

43. رولان بارث **هسهسة اللغة** ترPة منذر عياêالطبعة الأولىāمركز الآنماء الحضاري 1999.

44. روي هاريس وتولبت جي تيلر **أعلام الفكر اللغوي التقليد الغرŸ من سقراط Бﺇﻟﻰ سوسير** تعريب د/ أحمد شاكر الكلابي دار الكتاب الجديد ط. الأولى 2004 لنغازي ـ ليبيا ـ

45. ريتشاردز **مبادئ النقد الأدŸ** ترPة إبراهيم الشهابي منشورات وزارة الثقافة دمشق سوريا 2002

ـ â ـ

46. السجلماسي، المnع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي مكتبة المعارف الطبعة الأولى الرباط 1980.

47. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب الجزء الأول دار هومة للطباعة والنشر الجزائر 1997

48. ستيفن أولمان، **الأسلوبية وعلم الدلالة** ترPة محي الدين محسب دار الهدى للنشر والتوزيع ـ المنيا ـ القاهرة 2001

49. السكاكي **مفتاح العلوم** تحقيق عبدالحميد هنداوي الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت-لبنان-2000.

50. سوسير ، **ﭽﺎﺿﺮات في اللسانيات العامة...**

51. سي دي لويس **الصورة الشعرية** ترPة أحمد ناصف الجنابي ـ مالك ميري ـ سلمان حسن إبراهيم دار الرشيد للنشر ـ الجمهورية العراقية ـ بغداد 1982.

52. سيبويه، **الكتاب** تحقيق عبد السلام محمد هارون الطبعة الأولى دار الجيل بيروت ـ لبنان ـ

53. ابن سينان **الخفاجي سر الفصاحة**

ـ ê ـ

54. شكري عزيز الماضي في **نظرية الأدب** الطبعة الأولى دار الحداثة لبنان 1986.

55. شوقي علي الزهرة ، **الأسلوب** بين **عبد القاهر الجرجاني و جون ميري** مكتبة الآداب - القاهرة - 1992.

- ض -

56. ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر** في **أدب الكاتب والشاعر** تقديم وتعليق د/ أحمد الحوفي ود/ بدوي طبانة الطبعة الثانية دار النهضة للطبع والنشر

- ط -

57. . طارق النعمان **مفاهيم المجاز** بين **البلاغة والتفكيك** الطبعة الأولى ميريت للنشر والمعلومات القاهرة 2003

58. ابن طباطبا، **عيار الشعر** تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع دار العلوم1985 - الرياض- السعودية

59. الطبري، **جامع البيان** في **تأويل القرآن** تحقيق أحمد محمد شاكر دار مؤسسة الرسالة الطبعة : الأولى ، 1420 هـ - 2000 م

- ع -

60. عاطف جودة ناصر **الخيال مفهوماته ووظائفه** الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

61. عبد القاهر الجرجاني **أسرار البلاغة** الطبعة الأولى دار المدني جدة1991.

62. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تحقيق محمد الفاضلي الطبعة الثانية المكتبة العصرية بيروت 1999

63. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** مكتبة الخائجي القاهرة-مصر.

64. عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** طبعة موفم للنشر

65. العسكري أبو هلال ، **كتاب الصناعتين**

66. أبو هلال العسكري **، الفروق** في **اللغة ، الطبعة الخامسة ، دار الآفاق الجديدة 1981**

67. علي الجارم مصطفى أمين **البلاغة الواضحة** ط19 شركة مكملان لندن1966.

- ǩ -

68. غاستون باشلار **شاعرية أحلام اليقظة** ترPة جورج سعد الطبعة الثانية المؤسسة الجامعية للنشر بيروت - لبنان - 1993.

- 8 -

69. فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية ترPة الولي الطبعة الأولى محمد المركز الثقافي العربي 2000

70. فرانسوا مورو **الصورة الأدبية** ترPة علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر - دمشق - الجمهورية العربية سورية 1995.

71. فرانسوا مورو، **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية** ترPة محمد الولي وعائشة جرير أفريقيا الشرق الدار البيضاء 2003

72. فليب فان تييغم ، **المÆهاØ الأدبية الكΞى** في **فرنسا** ترPة فيد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت- لبنان - الطبعة الثالثة 1983.

- ȧ -

73. قدامة بن جعفر **نقد الشعر** تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان (دت).

- م -

74. محمد رشاد محمد صاΓ ، **نقد كتاب الموازنة بين الطائيين** دار الكتاب العربي الطبعة الثانية بيروت لبنان1987.

75. مصطفى ناصف **الصورة الأدبية** الطبعة الثالثة دار الأندلس بيروت - لبنان - 1983.

76. محمد عبد المنعم خفاجي ، **الأسلوبية والبيان العرŸ** الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى – القاهرة مصر 1992.

77. محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، **Οو بلاغة جديدة** مكتبة غريب – القاهرة .1980

78. محمد عنبر **جدلية الفكر والمادة** الطبعة الأولى دار الفكر - دمشق - 1987

79. محمد غنيمي هلال **النقد الأدبي الحديث** دار الثقافة بيروت لبنان 1983.
80. محمد غنيمي هلال **الموقف الأدبي**
81. المرزوقي **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الأولى دار الجيل بيروت 1991 الجزء الأول
82. المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية دار سعاد الصباح الكويت
83. مهدي فضل الله **مدخل إلى علم المنطق (المنطق التقليدي)** الطبعة الثالثة دار الطليعة بيروت - لبنان - 1985.
84. ميشال زكريا، **الألسنية علم اللغة الحديث المبادئ والأعلام** الطبعة الثانية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان1980.
85. ميشال جوزيف شريم **دليل الدراسات الأسلوبية**

- و -

86. وفاء إبراهيم **الفلسفة والشعر** (الوعي بين المفهوم والصورة)دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة - مصر - 1999.

- هـ -

87. هنريش بليث- **البلاغة والأسلوبية** ترجمة محمد العمري دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء – المغرب1999.

المعاجم:

88. أبو البقاء أيوب الكفوي ، **الكليات معجم** في **المصطلحات والفروق اللغوية** تحقيق د/ عدنان درويش ومحمد المصري الطبعة الثانية مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان - 1993
89. أحمد ابن فارس ، **معجم مقاييس اللغة** تحقيق عبد السلام هارون المجلد الثالث دار الجيل بيروت - لبنان - الطبعة الأول.
90. أحمد ابن فارس ، **معجم مقاييس اللغة** تحقيق عبد السلام هارون المجلد الثالث دار الجيل بيروت - لبنان - الطبعة الأول

91. بدوي طبانة، **معجم البلاغة العربية** الطبعة الرابع دار المنار ـ جدة ـ ودار ابن حزم ـ بيروت ـ 1997

92. ابن منظور ، **لسان العرب**

93. م.روزنتال و ي.يودين **الموسوعة الفلسفية** إشراف ـ ترPة سمير كرم دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1981.

94. الجوهري إسماعيل بن حماد، **الصHاح** تحقيق أحمد عبد الغفور عطار الطبعة الرابعة دار العلم للملايين بيروت ـ لبنان ـ 1990

المراجع الأجنبية:

- A -

1- Arnaud **Bernadet LA RHETORIQUE EN PROCES** Un point de vue critique : la poétique de Henri Meschonnic Approches et perspectives

- C -

2-*Charles Bally* ***traité de stylistique Français****, Paris Klinck siek 1909.*

3 - *Charles Bally* ***linguistique générale et linguistique Française,***

- E -

4 -*Etiènne Karabétian ;* ***Histoire des stylistiques*** *; Armand Colin / HER Paris 2000 –*

- F -

5 - *Fontanier;* ***les figures du discours****; Flammarion Paris 197*

6- *Ferdinand de Saussure ;* ***cours de linguistique général***

- G -

7 *Gerard Genette ;* ***figure III*** *édition du seuil Paris 1972.*

- H -

8 - Horace L'Art poétique chapitre http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html

- I -

9 - *Iréne Tamba- Mecz ;* ***Le Sens Figuré*** *Vers une théorie de l'énonciation Figurative ; Presses Universitaires de France ; 1° édition 1981*

- M -

10 - *Du* ***Marsais Des tropes*** *ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue [Document électronique]*

11- *Michel Meyer ;* ***histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*** *; le livre de poche librairie générale Française 1999*

- P -

12-*Patrique Sériot* ***; la culture impossible***

13 - *Paul Ricoeur;* ***la métaphore vive***

14 - *Pierre Louis Malosse ;****introduction à la notion de figure rhétorique*** *HTTP/perso.chubenternet.fr /*

- R -

15 - *Roland Barthes;* ***L'aventure Sémiologique*** *éditions du Seuil Paris-France1985*

II – Les dictionaires:

- G -

16 – Grand Larousse de la langue française Librairie Larousse 1975 Paris – France –

17 -GREIMAS – COURTES ***sémiotique dictionnaire résonné de la théorie du langage*** *collection n° 12 édition n° 02 classiques hachette aris 1989*

- J -

18- Jean Dubois; ***Dictionaire de linguistique.***

- H -

19-Henri Meschonnic ***LA POETIQUE TOUT CONTRE LA RHETORIQUE*** *Université Paris VIII http://www.hatt.nom.fr/rh*

20 - *Henri Morier;* ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique*** *3iéme édition 1981 presses universitaires de France Paris*

III – Les dictionaires éléctroniques:

21 - ***D****ictionnaire des Termes Littéraire*

22 - ***P****atrique Sériot ;* ***la culture impossible***

23- **L**exique des térmes littéraires http://www.lettres.net/lexique

Abstract

Le thème que j'ai choisi dans cette thèse aborde la problématique de l'image littéraire entre les études rhétoriques et l'analyse stylistique. En se penchant sur les niveaux linguistiques.

Ma thèse donc; est intitulée: **L'image littéraire et ses caractéristiques linguistiques entre les rhétoriciens et les styliciens**.

La rhétorique:

En effet la rhétorique est la plus ancienne discipline de l'usage discursive du langage, elle naquit en Sicile au VI siècle avant notre ère. Puis avec les concepts fondamentaux des sophistes qui ont tiré profit de la rhétorique comme art de persuader.

La manipulation des sophistes de la machine rhétorique n'était guère appréciée par les philosophes notamment le philosophe Socrate qui a voulu orienter la rhétorique vers le chemin de la métaphysique pour construire une rhétorique philosophique.

Les idées de Socrate n'était pas achevée quand son élève Platon continua à creuser l'écart entre la rhétorique des sophistes et la rhétorique philosophique de Socrate.

Le travaille de Platon consistait donc; à construire un aspect de rhétorique semblable à celui de Socrate en distinguant entre deux rhétoriques: une mauvaise et une autre bonne; en critiquant au même temps les travaux des sophistes.

Pour ce qui concerne l'image littéraire, le travaille de Platon était purement métaphysique surtout dans sa théorie de l'imitation et l'inspiration.

Dans l'autre coté se trouve Aristote avec sa rhétorique argumentative, et à travers cette rhétorique il va tirer les lois et les règles de diffèrent discours donc c'est une rhétorique poétique.

L'image littéraire au sien de la poétique rhétorique arabe:

Les rhétoriciens arabes ont construits une rhétorique un peu différente à celle de la rhétorique européenne. Notamment les travaux de Djahid et Abd al-Qāhir al-Ǧurǧānī qui a pu tiré profit de la syntaxe et la rhétorique pour arrivé a une théorie de l'allocution, en développant un modèle original d'analyse de l'énoncé. Ce modèle reconnaît le rôle central de l'énonciateur comme élément central dans la constitution de la relation prédicative. Elle a également élaboré un concept très général, celui de « contrainte » (qayd), pour rendre compte de toutes les modifications susceptible d'affecter les termes de base de la relation prédicative pour donner naissance à un énoncé effectif. Le caractère général de ce concept permet de reconnaître ce modèle comme une grammaire de dépendance.

Le travaille des rhétoriciens arabes est dirigé vers trois grands axes :

-axe poétique et critique.
-axe linguistique.
-axe philosophique.

L'image littéraire a pris une très grande surface dans les travaux des rhétoriciens arabes, surtout le synecdoque, la métaphore, la metonémy, et la comparaison; en s'appuiant sur les coutumes linguistique et rhétorique.

Décadence de la rhétorique:

A la fin du XVIII ^{eme} siècle la rhétrique a pratiquement perdue toute sa gloire Aristoteriénne pour laisser la voie à la didactique des figures de style avec le Traité des tropes de Dumarsais (1730), puit au XIX^{eme} siècle avec le Traité de figure de style de Fontanier.

Naissance de la stylistique:

Tout d'abord il faut souligner que la rhétorique n'avait aucun effet sur la naissance de la stylistique, car cette dernière naquit sous les influences de la linguistique.

Le début était avec les concepts de la linguistique du XIX^{e} siècle, qui a commencé ses travaux sous l'influence de la biologie, on tendait à considérer le langage à cette époque comme un organisme vivant et la linguistique comme une science naturelle. C'est ainsi que A.Schleicher élabora une théorie de la vie du langage sur les principes darwiniens en 1863.

De leur coté, les néo-grammairiens, à la fin du XIX^{e} siècle, empruntèrent leurs vues systématique soit à la physique soit à la psychologie, qui avaient l'une et l'autre emprunté leurs méthodes à la physique classique.

C''est pour cela qu'on distingue qu'il y'a une parenté étroite entre le développement de la linguistique psychologique et la naissance de la stylistique.

CHARLES BALLY

Charles Bally a mis en projet de constituer une branche d'étude syntaxique basée sur les effets affectives , cette syntaxe effective est aussi en quelque sortie une **stylistique de l'expressivité** qui étudie les procédés et les signes par lesquels la langue produit de l'émotion.

à travers la langue familière qui nous permet de chercher cons trament de points de contacte dans le monde sensible , donc la stylistique expressive selon Bally doit privilégier l'étude de la langue vivante parlée , et c'est par cette raison que Bally excluait du son champ d'étude la langue littérateur fait de la langue un emploi volontaire et conscient dans une intentions esthétique.

Et c'est pour cette raison aussi que Bally à séparé à tout jamais le style et la stylistique.

Pour le langage figuré , Bally distingue entre la stylistique et la rhétorique car le système expressif ne concédé pas avec le champ des figures de pensée.

Léo spitzer :

Dans sa stylistique génétique et idéaliste Léo spitzer dans un premier temps , cherche le radical spirituel , la racine psychologique des différents traits de style qui marque l'individualité d' un écrivain .

L'analyse stylistique dépend donc ici étroitement de la mise en évidence à partir de différents traits de vocabulaire du radical psychologique .A la fin de sa carrière scientifique spitzèr se penche vers le structuralisme.

Les études stylistiques de limage littéraire a connu une très forte évolution avec le structuralisme, nontament avec John Cohen , qui a étudie l'image dans un cadre bien précis, en se penchant sur la base des concepts linguistiques structurales, aussi il est arrivé à construire sa propre théorie de l'écart, ou il a précisé l'aspect structural et formel de l'image poétique .

Cohen a impliquè l'antériorité de la langue-norme sur la parole individuelle comme si elle existait à l'état abstrait d'entité. Norme et écart traduisent ainsi l'opposition Saussurienne langue / parole, collectivité / singularité. Mais s'il y a lieu de les distinguer sur le plan de l'analyse, elles sont dialectiquement unies sur le plan empirique. En envisageant l'écart comme un indice de littérarité.

Anssi l'image littéraire a connu d'autre perspectives avec les travaux des néo rhétoriciens qui ont changè le cap vers l'ancienne rhétorique pour construire une nouvelle rhétorique basée sur les théories philosophiques, stylistiques et discursives.

On a constaté dans ce cache les travaux de Chaim perleman qui a étude l'image littéraire a travers l'argumentation .
Et chez Henrich Bleith l'image littéraire a connu une évolution dans sa théorie sémiotique , en travaillant sur une nouvelle classification des figure rhétorique sans oublier les

manipulations sémiotique et pragmatique qu ' il exercé sur étude des figurés .

Une dernière partie de la thèse est consacrés à l'image littéraire et ses caractéristiques linguistiques. Phonologiques -morphologique –syntaxique.

A la fin de cet abstract je remercié mon encadreur monsieur le professeur Mohamed Laid Rtima, pour ce qui a fait pour moi sur le point théorique et surtout pour sa grande patience.

Chef de département de lettre arabe monsieur Abid Abderazak; sans oublier monsieur Abdelhak Belabed, anssi que tout les membres de jurée.

Bouziani Khaled